COLECCIÓN FILOSOFÍA

MÁS ALLÁ DEL ARTE: MIMESIS EN ARISTÓTELES

Viviana Suñol





Más allá del arte: mimesis en Aristóteles

Más allá del arte: mimesis en Aristóteles

Viviana Suñol

Presentación de David Konstan



Suñol, Viviana
Más allá del arte : mímesis en Aristóteles . - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2012.
242 p. ; 21x16 cm.

ISBN 978-950-34-0831-5

1. Filosofía. I. Título
CDD 107

Diseño y diagramación: Julieta Lloret
Imagen de cubierta: Daniel Goncebat



Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp)
47 N.° 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
editorial@editorial.unlp.edu.ar
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2012
ISBN N.º 978-950-34-0831-5

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en Argentina

COLECCIÓN FILOSOFÍA

La Editorial de la Universidad de La Plata presenta el cuarto volumen de la Colección Filosofía. Con la misma se aspira a conformar un fondo editorial de alto rigor académico y de una amplia pluralidad teórica. Intentamos así atender a las necesidades más particulares de la disciplina, algo que tal vez solo puedan hacer editoriales universitarias, centradas en la publicación académica. Ello no implica, por supuesto, desatender la circulación comercial, sino hacer hincapié en diversas formas de la circulación y distribución académica e institucional. El apoyo de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) nos permite llegar a una red de más de sesenta bibliotecas institucionales, el intercambio de publicidad con revistas especializadas apunta a lograr una visibilidad focalizada. Esperamos además ser capaces de ampliar este intercambio dentro de la cultura de habla hispana, e incluir también en el mismo, tanto en la recepción como en la publicación, a la cultura filosófica en lengua portuguesa.

Para tal fin, la Colección cuenta con un Comité Académico, conformado por reconocidos especialistas en diferentes áreas de la disciplina, ante el cual las propuestas recibidas se presentan a una instancia de evaluación anónima.

Al mismo tiempo, con este procedimiento, apostamos a revalorizar el formato libro como vehículo de la reflexión filosófica.

El presente trabajo de Viviana Suñol, *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles,* es una secuela de su tesis de doctorado en Filosofía, defendida en la UNLP en 2009. Se trata de un estudio detallado y riguroso de los usos y sentidos del término mimesis en el corpus aristotélico. El de mimesis, debe concedérsele a la autora, es un concepto nuclear de la cultura occidental. Debido a ello, múltiples prácticas (artísticas, científicas, pedagógicas, políticas, etc.) han recurrido a él a lo largo de la historia para definir su especificidad o su derecho a la existencia, ya sea adoptándolo, modificándolo o rechazándolo. En particular, un movimiento reciente, aquel por el cual el arte moderno defiende su autonomía renegando de la imitación de la naturaleza, parece estar produciendo efectos retroactivos en la lectura de la obra del Estagirita. Atenta a las apropiaciones contemporáneas de esta noción en los dominios más diversos (psicología, antropología, sociología o pedagogía), la autora encuentra en ellas la condición de posibilidad y la ocasión propicia para realizar un examen de los variados usos del vocabulario mimético aristotélico, contra una reducción del sentido del término a su significado ligado a las artes, que ha focalizado su estudio en la *Poética*. Se podrá así apreciar, tal vez, lo que nuestra época le debe a Aristóteles, incluso en los intentos de renovación y de ir más allá del mismo.

Pedro D. Karczmarczyk
Director

A mis padres,
a mi hija, Renata.

ἐσμὲν ἕνεκα τοῦ φρονῆσαί τι καὶ μαθεῖν

ARISTÓTELES, *Protréptico* 17. 11-12

AGRADECIMIENTOS

Este libro no podría haberse realizado sin el apoyo y la colaboración de ciertas personas e instituciones a los que deseo expresar aquí mi reconocimiento.

Al doctor Mario Presas, por su apoyo y por su confianza a lo largo de toda mi formación académica; a la doctora Claudia Fernández, por su amplia colaboración, en especial para la localización de material bibliográfico; al doctor David Konstan, por sus valiosas sugerencias y por haberme alentado a continuar; a la doctora Marta Alesso, por su generosa ayuda en la corrección de la primera parte del manuscrito; a la doctora Graciela Chichi. Todos los errores de contenido y de estilo son de mi entera responsabilidad.

También al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), por su apoyo económico e institucional.

Quiero destacar, además, el esmero y la gentileza de los miembros del Proyecto de Enlace de Bibliotecas de la UNLP.

Finalmente, agradezco a mis padres, quienes me han acompañado espiritualmente en esta investigación. En especial a mi madre, que sobrellevó pacientemente la vida conmigo durante este trabajo y colaboró con su dedicada lectura de la obra.

Índice

Advertencia

Todas las traducciones de los textos citados son mías, tanto aquellas correspondientes a las fuentes antiguas como a la literatura secundaria. En todos los casos he priorizado preservar su sentido literal, aunque en muchas oportunidades ello fuera en detrimento del estilo característico de la lengua española.

En las de las fuentes, utilizo los siguientes signos diacríticos:

< > Indican una interpolación hecha por mí al texto original para aclarar o completar su sentido implícito.

[ ] Indican una interpolación de una o más palabras en el texto griego, conjeturalmente introducida por el editor o por un comentarista.

/ Indica que las dos palabras que aparecen junto a la barra pueden emplearse indistintamente, esto es, que en esos casos pueden considerarse como sinónimos.

En el cuerpo principal del trabajo, cito los textos clásicos según las ediciones que integran el *Thesaurus Linguae Graecae* (*TLG*), siguiendo las reglas habituales, que en el caso de Aristóteles remiten a la edición de Bekker (1831). Para los títulos de las obras uso, en términos generales, las abreviaturas empleadas en el *TLG*.

Por último, quiero señalar que, con el propósito de facilitar la edición, he optado por presentar las referencias textuales en lengua griega respetando las reglas de transliteración al español.

Presentación

Una de las lecciones más importantes que se puede aprender de la historia de la filosofía es la inseparabilidad de los análisis filosófico y filológico. Las palabras cambian de significado, incluso si están enmarcadas en las formas más estrictas de argumentación. Para entender los sistemas filosóficos del pasado, no es suficiente prestar atención únicamente a la lógica: uno tiene que saber qué significan los términos clave para determinar las conexiones entre ellos. Estos conceptos no existen en un total y absoluto aislamiento, como es el caso de las fórmulas matemáticas. Más bien, reflejan el mundo alrededor y, en la medida en que este cambia, el vocabulario básico también, y no solo el que emplea el común de la gente sino igualmente el de los filósofos. Ser conscientes de cómo los términos evolucionan puede ayudarnos a percibir el contexto más amplio de nuestros conceptos actuales: de este modo, la historia de la filosofía ilumina también nuestro propio mundo.

Es particularmente fascinante descubrir los sentidos de estos términos en el pensamiento antiguo que han sido apropiados por las lenguas modernas, términos que se asemejan a las palabras en su lengua original. Uno de esos términos clave es la palabra griega *mímēsis*, de la cual deriva su análogo en las lenguas modernas. La tentación de interpretar la idea antigua desde la perspectiva de su

significado moderno es casi irresistible, y muchos de los que han investigado el concepto han caído en ella. Sin embargo, la fácil asimilación a través de diferentes lenguas y culturas corre el riesgo de lo que en francés se llama *faux amis*, es decir, palabras que se supone que, en virtud de la semejanza entre dos idiomas diversos, tienen el mismo significado. Actualmente, “mimesis” es un término técnico de la estética que se hizo conocido, entre otras cosas, por el brillante libro de Erich Auerbach, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, publicado originalmente en alemán en 1942. Incluso en esta disciplina especializada, el significado moderno del término es objeto de debate. Por un lado, se traduce a menudo como “imitación”, lo que sugiere una relación directa entre la obra de arte y el mundo que copia. Pero también se traduce frecuentemente como “representación” y, en este caso, el vínculo entre el mundo dentro del texto u obra de arte y el de fuera resulta más tenue. La “representación” tiene en cuenta esta diferencia, y nos dispone a buscar una fórmula o un algoritmo para determinar los nexos entre el universo creativo o creado, por así decirlo, y las leyes que gobiernan la realidad. Es una cuestión bien debatida si, y hasta qué punto, estos dos sentidos corresponden al concepto griego de *mímēsis* y, sobre todo, al de Aristóteles.

Si miramos fuera de la teoría estética, el concepto de imitación asume un significado mucho más amplio y se aplica al comportamiento humano en dominios que están mucho más allá de la esfera del arte. Todos imitamos, lo cual es fundamental para el aprendizaje; de hecho recientemente se ha descubierto una clase especial de neuronas llamadas “neuronas espejo”, que se adaptan específicamente para permitir la imitación de las expresiones y los movimientos que percibimos. Como especialista en biología y en el estudio del comportamiento de los animales, Aristóteles no pasó por alto este sentido más amplio del término *mímēsis*. Más aún, este sentido es fundamental para su idea de cómo funciona la imitación (o la representación) poética y artística, tal como establece en la *Poética*, la *Retórica* y la *Política*. Cuando el uso estético del término se sitúa en el contexto más amplio de la investigación que Aristóteles hace de la imitación como un elemento básico para cualquier tipo de aprendizaje y, por lo tanto, para el establecimiento de comunidades viables en la sociedad, uno empieza a vislumbrar nuevas dimensiones de la teoría aristotélica de la poesía y también de su comprensión del rol de la educación en el desarrollo social. De este modo, *mímēsis* sale de la estrecha esfera de la estética e ingresa en el escenario mismo de la política. En efecto, detrás del concepto aristotélico de la poesía hay un programa completo de pedagogía y formación social.

El gran mérito del libro de Viviana Suñol es que sitúa el concepto aristotélico de *míme̱sis* en su contexto más amplio y, al hacer esto, revela su importancia no solo para el análisis de la poesía, sino también para el programa educativo de Aristóteles y, sobre todo, para sus ideales políticos en general. Pero entender el contexto requiere la atención más precisa posible a los pasajes en los cuales aparece el término y, para esto, Suñol ofrece un comentario minucioso y detallado de casi todos aquellos en los que se encuentra la palabra *míme̱sis*, comenzando con la *Poética* y la *Política* y siguiendo con la consideración de las obras biológicas, así como también de otros textos. Esta investigación filológica rigurosa proporciona un entendimiento profundo del uso aristotélico del término y abre una nueva manera de relacionar su teoría de la poesía con su más amplia perspectiva de la educación.

Como Suñol deja en claro, *míme̱sis* caracteriza y define una actividad productiva por medio de la cual el hombre fabrica por medio de sonidos, imágenes, movimientos o palabras, ciertos artefactos que le sirven entre otras cosas para aprender y razonar acerca de sus propias acciones. La semejanza es la herramienta principal que emplea en este proceso cognitivo, sea cuando hace uso de la habilidad ingénita, sea cuando desarrolla la actividad productiva. En tal sentido, destaca que esta interviene tanto en las formas más elementales como en las más sofisticadas de conocimiento pues, en cuanto es una habilidad ingénita, hace posible la adquisición de los primeros aprendizajes y solo a partir de ella se pueden desarrollar formas más complejas del saber.

Por otra parte, en cuanto la música y las artes miméticas en general hacen posible que los ciudadanos del mejor régimen se ejerciten en las actividades ociosas de carácter contemplativo, permiten que, eventualmente, puedan acceder a la vida feliz. En tal sentido, Suñol subraya que descubrir esta singularidad del pensamiento aristotélico con relación a la mimesis es esencial para poder comprender la función (natural) que ella cumple.

En la primera parte de su trabajo, muestra que Aristóteles emplea *míme̱sis* y su familia de palabras bien para referirse al rasgo común que define a las artes miméticas o bien para aludir a la imitación gestual, vocal y del comportamiento, es decir, a la habilidad mimética innata de aprendizaje. El hecho de que solo en los últimos treinta años del siglo xx se haya constatado empíricamente el carácter innato de la imitación pone en tela de juicio la aparente obviedad del descubrimiento aristotélico. A juicio de Suñol, el gran aporte de Aristóteles es haber admitido la particularidad disciplinaria de la poética y, más ampliamente, de las artes miméticas. Al respecto, destaca que existe

una estrecha conexión entre el reconocimiento del carácter antropológico de la *mímēsis* en la *Poética* y la función que ella cumple en el programa educativo del Estado ideal diseñado en la *Política*. Gracias a dicha conexión antropológico-política se pone de manifiesto que la mimesis es una parte esencial en la educación de los ciudadanos.

En la segunda parte, indica que no todos los usos atestiguados en las diferentes obras aristotélicas se ajustan a los sentidos que el término tiene en la *Poética*, en los dos últimos libros de la *Política* y en la *Retórica* (en particular I 11), ni refieren tampoco de manera general a las artes miméticas. En razón de ello, asegura que no es posible establecer un patrón de empleo uniforme en el corpus. No obstante, mediante una selección de pasajes pertenecientes a distintas obras, Suñol prueba con claridad que Aristóteles utiliza esta familia de palabras en distintos contextos y esferas de su pensamiento para trazar vínculos de dependencia causal, para establecer comparaciones biológicas y para formular analogías, es decir, con el propósito general de identificar semejanzas. Algunos de estos usos forman parte de la etología comparada que caracteriza la biología aristotélica y remiten a la habilidad mimética innata que, como sabemos por la *Poética*, es común a los animales. Aunque habitualmente la literatura especializada los ignora por considerar que carecen de significación para la comprensión de las artes miméticas, Suñol ofrece pruebas de que estos usos de *mímēsis* no referidos a las artes miméticas resultan significativos, por cuanto permiten entender cuál es el fin al que apuntan dichas artes. De todos los empleos del vocabulario mimético que no están referidos ni a la habilidad ni a las artes miméticas, el más trascendente es aquel que aparece en el contexto de la enunciación del principio “el arte imita la naturaleza”, pues durante siglos la *mímēsis* aristotélica fue comprendida por medio de él. Actualmente en la investigación erudita, explica Suñol, ocurre lo contrario, puesto que, con el propósito de desligar las artes miméticas de toda vinculación con la esfera de la naturaleza, el principio no es considerado en absoluto en la comprensión de ese grupo de artes. Si bien es cierto que Aristóteles no lo formuló con referencia a las artes miméticas, sino al conjunto de las *téchnai*, tampoco estableció ninguna restricción –ni expresa ni tácita– para que se lo aplicara a ellas. El análisis que Suñol propone no consiste en la vuelta a un pretendido entendimiento originario de la *mímēsis* aristotélica ni al complejo y equívoco paradigma de la imitación de la naturaleza, sino que apunta a evaluar ampliamente el principio y las implicancias de su eventual aplicación a dichas artes. Más allá de los matices que supone cada una de las distintas

enunciaciones atestiguadas a lo largo del corpus, lo cierto es que, cuando las artes miméticas son subsumidas bajo dicho principio general, se pone al descubierto el carácter análogo y fundamentalmente suplementario que tienen con respecto a la *phúsis*, puesto que gracias a su naturaleza cognitiva hacen posible que el hombre cumpla con su fin más elevado.

David Konstan
Profesor de Lenguas Clásicas, Universidad de Nueva York
Profesor emérito de Lenguas Clásicas y Literatura Comparada, Universidad Brown
Providence, mayo de 2011

Introducción

Desde el siglo v a. C. hasta nuestros días, la mimesis –en sus múltiples e innumerables variantes– ha sido esencialmente el instrumento conceptual por medio del que Occidente ha procurado explicar su relación con el hacer artístico y sus productos.[1] Se trata de una noción tan amplia y difusa que escapa a cualquier intento de definición unívoca. Precisamente, una de las grandes dificultades que enfrenta su estudio reside en el hecho de que este concepto pertenece a nuestra cultura. Desde hace veinticinco siglos, la mimesis es objeto de un proceso permanente de definición y redefinición, de aprehensión y desapropiación, tanto por parte de quienes se dedican a la reflexión como a la práctica del arte. A través de sus diversas traducciones

[1] Gnoli (1965: 118-119) asegura que el concepto de mimesis como esencia del arte no es peculiar de nuestra cultura, en la medida en que aparece también en formas variadas tanto en India como en China. Si bien el autor consigna la presencia de conceptos análogos en escuelas de retórica y estética hindúes (ss. ix y x) y en discusiones teóricas sobre la pintura en China (s. v), lo cierto es que su presencia en la discusión teórica así como su influencia práctica en el arte fue mucho más limitada en el este asiático. La semejanza exterior y la consecuente demanda de correspondencia objetiva con el mundo extraartístico parecen ser rasgos ajenos a estas culturas.

a las lenguas modernas –en su mayoría derivadas de la palabra latina *imitatio* y primordialmente ligadas a las artes visuales–[2] la mimesis significó cosas tan diversas y frecuentemente contrapuestas, que resulta difícil hallar un criterio que permita reunir y explicar esta diversidad.[3] La definición de mimesis se construye a lo largo de su prolongada historia cultural, que no es otra que la historia de la estética, en cuanto esta constituye el ámbito al que primariamente pertenece.[4]

En este sentido, resulta paradigmático que en el libro más significativo publicado en los últimos años sobre la cuestión, se adopte una perspectiva que puede ser situada en el marco de la estética y, en especial, en el de su historia.[5] Me refiero al de Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Text and Modern Problems*, publicado a mediados de 2002.[6] Desde esta perspectiva estética –entendida en el sentido del vínculo vital y mutuamente enriquecedor entre el arte y la experiencia humana en general– el autor circunscribe su comprensión de la mimesis a la esfera del arte representativo.[7] No le interesan otras nociones de mimesis sino solo aquellas que tropiezan con dicha cuestión.[8] Tanto desde

[2] El término latino *imitatio* comparte la misma raíz que *imago* y este remite principalmente a una imagen o semejanza visual, esto es, dibujo, estatua, máscara, aparición, fantasma, etcétera. Este parentesco permite explicar el carácter icónico que poseen las traducciones de *mímēsis* a las lenguas romances. Cfr. Vellotti (1999: 146).

[3] Assunto (1965: 101-104) presenta una visión esquemática de la historia de este concepto desde sus más antiguos orígenes hasta las concepciones antimiméticas del siglo xx. La autora reconoce tres tipos fundamentales de mimesis artística que son recurrentes a lo largo de la historia: la imitación de la naturaleza, la imitación de la Idea y la imitación de otras obras de arte tomadas como modelo. Según este esquema simplificado, en cada momento histórico han estado presente estas tres concepciones de la mimesis, e incluso cada una de ellas ha sido entendida de maneras diversas y contrapuestas en la misma época.

[4] Sobre la aparición del término “mimesis” en obras de referencia dedicadas al arte, tales como diccionarios de estética, léxicos literarios, enciclopedias de poesía, cfr. Riedel (1993: 91), Assunto (1965: 92), Vellotti (1999: 146) y Most (1998: 381).

[5] El tema del célebre libro de Auerbach titulado *Mimesis* (cuya primera edición data de 1942) es la interpretación de lo real en la representación literaria occidental y no es posible hallar en él una investigación sobre la génesis y el desarrollo histórico de este concepto.

[6] Halliwell (2002: vii) pone en tela de juicio la concepción conforme a la cual, la estética adquirió su autonomía en el siglo xviii. A juicio del autor, esta perspectiva pone en peligro la conexión de la estética y, por ende, del arte con el resto de la experiencia humana. Contrariamente, señala que las dos concepciones contrastantes de la mimesis que han signado toda su historia –aquella comprometida en describir e iluminar el mundo extraartístico y la que refiere al mundo interno a la obra– están presentes en la tradición antigua desde una etapa muy temprana.

[7] “Concepts of mimesis, art and aesthetics are fully interlocked within the structure of my argument” (Halliwell, 2002: 7).

[8] Precisamente, esta restricción de la que parte Halliwell es la que le impide considerar

un punto de vista sistemático como histórico parece incontestable la pertenencia disciplinaria de la mimesis a este ámbito, sin embargo su indagación no puede desvincularse ni tampoco ignorar –como propone Halliwell– aquellos aspectos de la mimesis que no están comprendidos en el ámbito de las artes representativas. La reflexión filosófica sobre el arte no puede desligarse de los supuestos y de los problemas ético-políticos, gnoseológicos, ontológicos y metafísicos indisociablemente ligados a ella. Precisamente, el punto de partida del presente estudio sobre la mimesis en Aristóteles está dado por la adopción de una perspectiva amplia. El vasto y diverso registro de usos del vocabulario mimético en el corpus aristotélico impulsa a una consideración no restringida a la esfera de las artes miméticas.

Solo a partir de un enfoque más abarcador se explica el interés que este concepto ha despertado en disciplinas tales como la psicología, la antropología, la etología, la sociología e incluso la teología. Entre las investigaciones más recientes, resultan significativos los avances logrados por las ciencias del desarrollo cognitivo y perceptivo en el estudio de la imitación, especialmente en neonatos y niños pequeños. Los trabajos empíricos constatan su naturaleza ingénita y antropológica, ya descubierta por Aristóteles.[9] En contraste con la tesis *behaviorista*, que afirma el carácter aprendido de la imitación, los estudios experimentales demuestran que neonatos menores a los cuarenta y cinco minutos de vida son capaces de imitar modelos faciales y orales (Meltzoff, 1999: 389; Kugiumutzakis, 1998: 71). Las investigaciones sobre su desarrollo, evolución y bases cerebrales –que en los últimos treinta años se han tornado cada vez más relevantes– prueban que esta tiene una importancia primordial

la mimesis desde una perspectiva filosófica más amplia. Más adelante, veremos que esta limitación se hace sobre todo evidente en su interpretación de la mimesis en Aristóteles.

9 Kugiumutzakis (1998: 63-64) reconoce que Aristóteles fue el primero en postular el carácter connatural de la imitación. Sin embargo, advierte que muy difícilmente el filósofo habría admitido un dualismo innato, esto es, la capacidad del recién nacido para discriminar su yo del de los demás, puesto que en la *EN* (1161b 26) afirma que los niños adquieren conciencia o percepción (*súnesin ḗ aísthēsin*) después de un cierto tiempo. Según el autor, quien por primera vez postuló este dualismo inicial fue el estoico Hierocles (c. s. II a. C.), cuyas observaciones fueron ignoradas por más de dos mil años. Probablemente, apoyándose en dicho pasaje de la *EN*, en un trabajo posterior, Kugiumutzakis (1999: 47) refiere a la supuesta hipótesis aristotélica conforme a la cual los niños no son capaces de imitar desde su nacimiento. Sin embargo, el hecho de que Aristóteles niegue conciencia o percepción al neonato no significa que adhiera a tal hipótesis. En realidad, se trata de un supuesto del propio autor para quien ambas hipótesis están indisociablemente ligadas, pues entiende que, por necesidad lógica y psicológica, el dualismo inicial es una precondición para la imitación humana desde el nacimiento.

en el desarrollo humano, porque es el fundamento innato de la comunicación intersubjetiva.[10] Aristóteles postuló el carácter connatural de la mimesis, señaló su valor cognitivo en la adquisición de los primeros conocimientos, subrayó su carácter antropológico y destacó la importancia de la imitación vocal, es decir que en su pensamiento se hallan prefigurados algunos de los resultados capitales recientemente logrados por los estudios empíricos.[11] Sin duda, resulta sorprendente que la literatura especializada guarde silencio acerca de la conexión entre la concepción aristotélica y las investigaciones contemporáneas sobre el papel de la imitación en el desarrollo humano, pero las preocupaciones y los intereses a partir de los cuales la erudición actual se aproxima al tema de la mimesis en Aristóteles son los que determinan este silencio.[12] Aparte de sus innegables aportes en la reflexión filosófica sistemática e histórica, la mimesis aristotélica también muestra su actualidad en otras esferas de la cultura y de la ciencia contemporánea, en donde se plantea como un punto de vista histórico-tradicional ineludible.

El estudio de la mimesis, y en especial de la mimesis en Aristóteles, plantea múltiples problemas metodológicos. Algunos de ellos son inherentes a la historia de la filosofía, mientras que otros atañen estrictamente al rol de

[10] Nadel y Butterworth (1999) son los editores de un libro que reúne por primera vez las investigaciones contemporáneas que prueban que la imitación es innata en los niños. Señalan que hasta la década de 1970 la imitación no era un tópico de la investigación psicológica y explican este desinterés a raíz del predominio indiscutido en los Estados Unidos de las teorías del aprendizaje. En el caso de la investigación europea –especialmente en el ámbito de la investigación franco parlante– atribuyen este fenómeno a la influencia de la tradición filosófica platónica así como de la psicología del desarrollo de Piaget.

[11] Frente al tradicional dominio que han tenido las interpretaciones cognitivas tanto en la filosofía antigua como en la psicología contemporánea, Kugiumutzakis asegura que es especialmente significativa la investigación sobre la dimensión emocional de este fenómeno. Según el autor, el imperialismo de las interpretaciones cognitivas de la imitación ha llevado a ignorar los aspectos emocionales involucrados en este fenómeno: “Cognition was regarded as an ever-present prior element of imitation, while emotions were either ignored and underestimated ” (1998: 75; 88).

[12] Este reconocimiento solo lo hacen quienes, como Kugiumutzakis (1998: 63, 85 y ss.; 1999: 47), provienen del ámbito de las ciencias de la cognición. Por su parte, Halliwell asegura: “In more recent times, as the extent of my (nonetheless selective) bibliography testifies, a mass of work has appear on various facets of the whole phenomenon of mimeticism in aesthetics, as well as on other, *partially related concepts of mimesis in psychology, anthropology, and beyond*” (2002: vii) [el destacado es mío]. Sugestivamente, de esta extensa producción el autor solo destaca la relevancia de un trabajo perteneciente al ámbito de la psicología del desarrollo, que muestra la temprana emergencia en los niños de la capacidad para la ficción y su comprensión (2002: 88 n. 3).

este concepto en el corpus aristotélico y a la compleja historia de sus efectos (*Wirkungsgeschichte*).[13] Una de las principales dificultades que enfrenta el estudio de la mimesis reside en el hecho de que es un concepto capital de la cultura occidental. La mimesis –como diría Brunschwig– pertenece a los ejes respecto de los cuales se ubica nuestro presente.[14] Por esta razón, cualquier intento de hablar de ella o bien de proponer una interpretación sobre el empleo de este concepto en Aristóteles parece estar inexorablemente ligado a los intereses y a las preocupaciones filosóficas, que en el presente impulsan su estudio y comprensión.[15]

Los debates que actualmente se suscitan en la investigación erudita y en la reflexión sistemática sobre la significación de la mimesis aristotélica revelan que interviene un interés general vinculado a la consideración de la naturaleza y finalidad del arte. La localización de los puntos que aparecen como decisivos en la investigación histórica nunca es desinteresada, ya que "el destino de una interpretación está en cierto modo fijado no bien se consuma el reparto entre lo que se considera fundamental, rector, esclarecedor, y lo que

[13] Retomo aquí la idea de Gadamer (1993: 370-372), para quien la historia efectual necesariamente determina nuestra situación hermenéutica general y su consideración es una exigencia metódica de la investigación.

[14] Brunschwig (1994: 67) señala que intervenir públicamente a escala de Platón es intervenir, quiérase o no, en el sistema de ejes de la cultura. Por lo cual, agrega el autor, interpretar a Platón es, en última instancia, "transformar el mundo". Sin duda, estas palabras bien pueden aplicarse a la mimesis y, en particular, a la mimesis en Aristóteles.

[15] Wieland (1988: 4-5; 11) sostiene que para evitar el riesgo de proyectar sobre el pasado los propios prejuicios y preconceptos es preciso esforzarse, ante todo, por adquirir un saber fundado empleando los instrumentos de la filología y de las ciencias históricas. La tensión entre el pasado y los intereses presentes es constitutiva de la conciencia histórica y nunca puede ser neutralizada. Como disciplina filosófica, la historia de la filosofía debe orientarse no solo por un interés histórico sino también filosófico. Esta oscilación entre la perspectiva histórica y sistemática es lo que posibilita una verdadera actualización de la filosofía antigua. Aubenque (1994: 20 y ss.) –defensor del carácter filosófico de la historia de la filosofía– señala que las decisiones e intereses filosóficos intervienen incluso en el establecimiento de los textos y para juzgar la validez de las distintas interpretaciones se atiene al débil criterio de su plausibilidad. Contrariamente, Brunschwig (1994: 44 y ss.), quien aboga por la causa de una historia no filosófica de la historia, procura evitar esta invasión de las preocupaciones filosóficas presentes en los textos y autores del pasado. El aplanamiento de los corpus, la reducción de la superficie textual y la curiosidad por los conflictos de interpretación son algunas de las estrategias metodológicas que permiten evitar la arbitrariedad de las opciones filosóficas y conferirle a esta actividad un carácter científico e intersubjetivo. Aun cuando no es posible extirpar los intereses y presupuestos de ninguna empresa de conocimiento, Brunschwig señala que en el marco de la investigación comunitaria e intersubjetiva no es legítimo enrolar al pasado en los propios proyectos filosóficos.

se considera accesorio, problemático, pasible de ser doblado y acomodado en función del resto" (Brunschwig, 1994: 58). En la tentativa de comprender lo que la mimesis significa en Aristóteles, la exégesis contemporánea acuerda de manera casi incontestable en recortar la superficie textual al ámbito de la *Poética*, especialmente a sus tres primeros capítulos y, en menor medida, al libro VIII de la *Política.* El interés exclusivamente estético que actualmente domina la investigación histórica determina esta valorización parcial que, a su vez, impulsa a no tomar en cuenta otros textos y pasajes en los que Aristóteles también recurre al vocabulario mimético, como por ejemplo: *HA* 609b 16, 612b 18, *Mete*. 346b 36, *Metaph*. 1050b 28, y los pasajes *Ph*. II 2 y 8, *Prot*. B 13 y 14, y *Mete*. 381b 6, en los que se enuncia la analogía entre arte (*téchnē*) y naturaleza (*phúsis*).

En modo alguno pretendo ni considero posible negar el valor que la *Poética* tiene en la reconstrucción de la significación aristotélica de mimesis. No obstante, entiendo que la consideración de estos y de otros pasajes puede echar luz sobre el empleo general de este vocabulario en la obra aristotélica. La ampliación de la superficie textual permite reevaluar el significado y la función que la mimesis y el grupo de artes que se originan a partir de ella tienen en el pensamiento del Estagirita. La restricción de la comprensión de la mimesis a la esfera exclusiva de las artes miméticas y, en particular, al ámbito de la poética no se corresponde con el pensamiento del filósofo, sino más bien con la concepción moderna de la estética y su autonomía disciplinaria.

En definitiva, no intento ni tampoco puedo escapar aquí de los condicionamientos e intereses que ineluctablemente afectan a toda investigación histórica. Simplemente propongo adoptar una perspectiva filosófica amplia que comprenda los diversos usos del vocabulario mimético, inclusive aquellos no referidos a las artes miméticas, con el propósito de esclarecer lo que la mimesis significa en Aristóteles, procurando atender y destacar aspectos que son actualmente ignorados por la erudición.[16] Su gran aporte con respecto a la mimesis consiste en haber descubierto su carácter ingénito como habilidad predominantemente humana de aprendizaje mediante la identificación de semejanzas, y por ende de diferencias, a partir de la cual surgen como formas derivadas las

[16] Entre las interpretaciones más recientes sobre la mimesis aristotélica se encuentra la de Veloso (2004), quien en su libro *Aristóteles mimético* adopta una perspectiva extremadamente amplia y abarcadora, conforme a la cual la mimesis es presentada como la solución a la que Aristóteles apelaría para dar respuesta a los más diversos problemas gnoseológicos, ontológicos y metafísicos de su pensamiento.

artes miméticas. En vista de ello, muestro en la primera parte de este trabajo que el reconocimiento de esta continuidad entre el aspecto connatural de dicha habilidad y las artes miméticas posibilitó que, a pesar de las serias objeciones de las que por entonces eran objeto, Aristóteles adoptara una nueva actitud y le concediera a la música –y probablemente a las restantes artes miméticas– una función pedagógica fundamental en su programa político ideal.

Otra de las cuestiones centrales, ignorada por la literatura especializada actual, es la posible significación que el principio aristotélico conforme al cual las artes imitan la naturaleza tiene para la comprensión de la mimesis artística. Como se sabe, durante siglos este principio ha sido el eje en torno al cual se estructuró la recepción de la mimesis aristotélica, puesto que dominó tanto la reflexión filosófica sobre los productos del hacer humano como las preceptivas estéticas sobre la producción artística hasta el siglo XIX. Completamente ajeno al interés primariamente estético de la exégesis, actualmente el principio es visto como una amenaza que atenta contra la singularidad del arte. A pesar de esta actitud generalizada por parte de los estudios históricos y sistemáticos contemporáneos, en la segunda parte del libro rescato el valor de este principio, el cual fue formulado por Aristóteles en relación con todas las artes –miméticas y no miméticas–, pero cuya aplicación al primer grupo permite esclarecer cuál es la función de las artes miméticas respecto del fin que la naturaleza ha establecido para el hombre.

Uno de los grandes problemas metodológicos que plantea el estudio de la mimesis en Aristóteles está dado por la compleja historia cultural de este concepto, de la cual no puede disociárselo. Cualquier intento de aproximación al tema está ineludiblemente influido por este legado y, por tal razón, es necesario que forme parte de su estudio.[17] Esta dificultad se vuelve notoria a la hora de traducir el término "mimesis". Toda traducción –ya sea como "imitación", como "representación", como "expresión", como "actualización", etc.– revela el vínculo indisociable con la forma implícita de conceptualizar el término, determinada a su vez por la historia de su recepción. La mimesis por vía de la imitación pertenece a aquellos entramados conceptuales de los que nos valemos incluso en el lenguaje de nuestro trato cotidiano con el mundo,[18]

[17] Tal como asegura Aubenque (1994: 31), no hay filosofía sin una *Wirkungsgeschichte*, esto es, sin prolongamientos, ya que estos *son* la filosofía misma.

[18] Retomo aquí lo dicho por Wieland (1988: 6) en relación con la actualidad de la filosofía antigua.

los cuales son más importantes que las apropiaciones conscientes que solo configuran una de las facetas de su tradición. La impronta y la influencia que la imitación ha ejercido y todavía ejerce en las lenguas modernas son indiscutibles. Aun cuando se reconozca el peligro que supone el empobrecimiento semántico en el uso moderno en relación con sus raíces clásicas, el vocabulario de la imitación sigue siendo dominante, incluso en el debate académico. Por su parte, quienes se inclinan por el de la representación no enfrentan menos problemas (Brogan, 1993: 1037-1039). Como acertadamente señala Woodruff (1992: 90), en la filosofía moderna la representación es un concepto tan complejo como lo era la mimesis para el pensamiento clásico, de modo que traducirla por este vocablo no aporta mayor claridad para su comprensión.

En vista de las dificultades señaladas y con el objeto de destacar la inconmensurabilidad conceptual e histórica, que nos separa de cualquier intento de comprensión originaria, es preferible mantener el término en su lengua original. Sin embargo, a la hora de traducir las fuentes textuales y explicar formas verbales conjugadas y sustantivadas de *míme̱sis* y de su familia de palabras no es posible mantener el término en griego. Además, una traducción, aunque tentativa, nos ofrece una idea aproximada del significado de *míme̱sis*. A la luz de *Poet*. 4 –capítulo decisivo para la comprensión general de la obra y, en particular, para entender la significación aristotélica de la mimesis– sostengo que, cuando Aristóteles emplea esta familia de palabras para referirse a la mímica gestual y verbal como habilidad innata de aprendizaje, es legítimo traducir *míme̱sis* como “imitación”. Aunque se alegue que es casi imposible eliminar la idea de copia o duplicación falsa que la imitación ha adquirido, tal concepción debe ser extirpada de todo estudio especializado de la mimesis. La diversidad de los empleos atestiguados en el corpus requiere analizar la argumentación y el contexto en los que el filósofo emplea este vocabulario, con el propósito de determinar cuál es la traducción más adecuada en cada caso. De cualquier modo, todas las traducciones aquí propuestas destacan la idea de semejanza que está presente en cada registro textual aristotélico del término.

He dividido este trabajo en dos partes principales, cada una de las cuales se compone a su vez de dos capítulos. La primera está dedicada a la consideración de la habilidad y de las artes miméticas como formas de aprendizaje. A partir de un rastreo de los principales usos del vocabulario mimético atestiguados en la *Poética*, en el primer capítulo me dedico a indagar lo que Aristóteles

entiende por “mimesis” en este tratado. En el segundo, analizo el valor pedagógico que en los dos últimos libros de la *Política* le reconoce en general a la mimesis, y la singularidad que le atribuye a la mimesis musical.

En la segunda parte, investigo el empleo del vocabulario mimético en el resto del corpus, es decir, aquellos usos no referidos a las artes miméticas que permiten esclarecer la significación general de este concepto y comprender mejor su empleo en relación con ese grupo de artes. En el capítulo tres, analizo diversos empleos del vocabulario mimético en varias obras donde el filósofo se dedica a la investigación natural, que revelan su importancia en dicho ámbito. El cuarto y último capítulo responde a la exigencia metodológica antes referida, según la cual es preciso comprender un concepto medular, como lo es el de mimesis, a la luz de la historia de su recepción. Finalmente, el apéndice está dedicado a la consideración de la innegable actualidad que la mimesis aristotélica tiene en la reflexión filosófica sistemática sobre el arte.

PRIMERA PARTE

LA HABILIDAD MIMÉTICA Y LAS ARTES MIMÉTICAS COMO FORMAS DE APRENDIZAJE

Capítulo I

Mimesis en la *Poética*

Aristóteles construye los cimientos de la poética y de las artes miméticas en general, a través del vocabulario mimético. *Mímēsis* y su familia de palabras constituyen el núcleo conceptual en torno al cual organiza la *Poética*. A lo largo de la obra, no define ni explica de manera expresa lo que entiende por este concepto, pero mediante el análisis de los tres criterios de diferenciación de las artes miméticas, de la consideración del carácter causal que tiene la habilidad mimética, y de la definición de los distintos géneros poéticos, delimita el ámbito general al que pertenecen tales artes y, en particular, el poético.

Mediante el análisis de los empleos más significativos en la *Poética*, intento elucidar en el presente capítulo qué es lo que el filósofo entiende en general por *mímēsis* y, en particular, en cuanto caracteriza una determinada actividad productiva. He organizado el mismo en cinco secciones: la primera, en torno a los empleos atestiguados en los tres primeros capítulos de la obra; la segunda sección, en torno a las dos causas naturales que –según afirma en *Poet*. 4– dan origen a la poética y, de manera general, a las restantes artes miméticas; en la tercera muestro, a partir de la comparación entre la poesía y la historia en *Poet*. 9, en qué consiste la actividad propiamente mimética del poeta en contraste con otras formas discursivas no miméticas; en la cuarta

me ocupo del carácter preponderantemente dramático de la mimesis, establecido en *Poet*. 24, y su relación con el criterio de distinción por el modo, propuesto en *Poet*. 3; finalmente en la última sección analizo las implicancias que tiene la consideración de los objetos miméticos presentada en *Poet*. 25 (1460b 8-11).

I. 1. Las artes miméticas y sus criterios de diferenciación: la mimesis como género de las artes miméticas

Los tres primeros capítulos de la *Poética* son fundamentales para esclarecer el significado y la función que el vocabulario mimético desempeña a lo largo del tratado, pues a pesar de que Aristóteles no ofrece allí –ni en ninguna parte de la obra ni del corpus– una definición de mimesis,[1] es en estos tres primeros capítulos en los que se constituye como concepto fundacional de las artes de las que la obra se ocupa.[2]

Es bien sabido que entre los escritos esotéricos de Aristóteles la *Poética* es el más desarticulado e inconcluso, ya que abundan digresiones, interrupciones y lagunas.[3] Esta es una de las razones fundamentales que ha determinado el

[1] Para Veloso (2004: 114-115) no es fortuita la desatención de Aristóteles respecto de la noción central de mimesis, pues más allá de la valorización que le otorga en ciertos pasajes, especialmente en *Poet*. 4, y del empleo tácito que hace de ella, su actitud revela un descuido general por la cuestión.

[2] La palabra *téchne̲* refiere primariamente al arte, la habilidad o la producción manual y, por extensión, a los productos de esta. Aristóteles sitúa la *téchne̲* en una posición intermedia entre la experiencia y la ciencia en la jerarquía epistemológica presentada al comienzo de *Metaph.* I 1, y en *EN* (1140a 1-8) la diferencia de la acción. Asimismo, como una forma determinada del devenir, se contrapone al devenir natural. A lo largo del libro, a veces traduzco el término como “técnica”, otras como “habilidad” o “arte”. Sin embargo, ello no significa que lo vincule ni a la moderna concepción instrumental de la técnica ni a las bellas artes, tal como las clasificara Batteaux en 1746. Más adelante, en el capítulo cuatro, me ocupo de la relación que para Aristóteles existe entre las artes (*téchnai*) y la naturaleza (*phúsis*).

[3] Respecto de la tradición manuscrita, actualmente se reconoce que son cuatro los testigos que permiten establecer de manera autónoma el texto de la *Poética*. De los treinta y un manuscritos griegos disponibles, solo dos son los más significativos. El *Parisinus gr.* 1741 (al que se identifica con la letra A), es el más antiguo ya que ha sido fechado –a través de indagaciones paleográficas– hacia fines del siglo x, aunque se desconocen las circunstancias en que llegó a Italia, probablemente en la segunda mitad del siglo xv. Es revelador que este manuscrito contenga también la *Retórica* de Aristóteles, puesto que ambas obras comparten un destino común desde la edición de Andrónico, y ambos tratados fueron publicados por primera vez en 1508 por la imprenta veneciana de Aldo Manuzzio en el volumen colectivo

constante proceso de relectura y de reescritura al que la obra ha dado lugar desde la segunda mitad del siglo XV.[4] Su ambigüedad característica, así como su carácter fragmentario han posibilitado la formulación de los más variados juicios interpretativos y alimentado los más diversos intereses críticos y literarios.[5] La obra se caracteriza por un estilo conciso y breve, que se manifiesta desde el comienzo.[6]

> Hablemos acerca de la poética (*poie̱tikê̱s*) en sí (*autê̱s*) y de las especies (*eidô̱n*) de la misma, respecto de la potencia/efecto (*dúnamin*)[7] que

conocido como *Rhetores Graeci*. Por su parte, el *Riccardianus gr*. 46 (que se suele identificar con la letra B) data del siglo XIV y se desconoce todo acerca de su historia, ya que fue reencontrado a fines del siglo XIX. Solo estos dos manuscritos griegos son los testigos competentes y recíprocamente independientes para establecer la transmisión (*parádosis*) del texto. Los otros dos testigos tienen un carácter indirecto, puesto que su lengua no es el griego. La traducción medieval latina de Guillermo de Moerbeke –cuya historia se ignora– data del año 1278. Por otra parte, la traducción árabe de Abu Bišr fue realizada en el siglo X a partir de una traducción siríaca –actualmente perdida–, por lo cual su testimonio es doblemente indirecto. Cfr. Lobel (1933: 1, 6, 48), Conley (1994: 217), García Yebra (1992: 24), Watt (1994: 243) y Chichi y Suñol (2008: 80-82).

4 "At the very least, therefore, we need to recognize that *the work's own character*, despite the many difficulties it has always posed for interpreters, *lends itself with peculiar force to use (and abuse) in urgent, continuing disputes about the nature, form, and value of literature*" (Halliwell, 1999*a*: 4) [el destacado es mío].

5 Daniel de Montmollin (1951) apela a la extirpación como estrategia metodológica para salvar la coherencia del texto. Aunque en menor medida, también suele hacerlo Else (1957: 567-568), así, por ejemplo, en su edición comentada omite la consideración de los capítulos dedicados a la *léxis*. Acertadamente, Lucas afirma: "attempts to recover an original *Poetics* by stripping off later additions rest on the assumption, which may not be true, that the original *Poetics* is still there" (1968: XI).

6 Düring (1990: 262) asegura que por la brevedad y la riqueza de sus ideas, el panorama que Aristóteles presenta en la *Poética* sobre la evolución del arte poético "no tiene paralelo en el resto del corpus". Por su parte, Heath (1996: vii) señala que la *Poética* contiene muchos pasajes más oscuros de lo que usualmente lo son las obras conservadas. Sobre el estilo de la obra, Halliwell (1987: 69) dice que el problema más grande que enfrentan muchos de sus lectores actuales reside en la inevitable falta de simpatía con el espíritu racional, metódico y objetivo de la empresa de Aristóteles, ya que el lector moderno –influido por el legado romántico– concibe la actividad poética como una cuestión de expresión profundamente subjetiva y que difícilmente puede someterse al análisis discursivo.

7 Los intérpretes discuten sobre el significado de *dúnamin* en 1447a 9. Hay quienes niegan que este empleo se relacione con la distinción aristotélica *dúnamis*-*enérgeia* y prefieren entenderlo como un uso no técnico, como el efecto que producen cada una de las especies poéticas y, por ello, lo asocian al *érgon* de estas, por ejemplo Lucas (1978: 53), Else (1957: 8), Barbero (2004: 33 n. 50), Heath (1996: 3) y Sinnot (2009: 4). Por su parte, Halliwell (1999: 29) traduce el término como "capacidad" y García Yebra (1992: 243 n. 3) se inclina por "potencia". No considero adecuadas las traducciones propuestas por Schlesinger:

> cada una tiene, y de cómo es preciso estructurar (*sunístasthai*) las tramas (*toùs múthous*) si se tiene la intención de que la poesía (*he poíesis*) resulte bien/bellamente (*kalôs*), además de cuántas y cuáles son sus partes, de igual manera también acerca de las otras cosas que son propias de la misma investigación, comenzando conforme a la naturaleza (*katà phúsin*), primero a partir de las cosas primeras. (*Poet.* 1447a 8-13)

En estas primeras líneas, Aristóteles se limita a enunciar el tema de su investigación: la poética y sus especies (1447a 8), refiere a las potencialidades o efectos de estas últimas, además de presentar aspectos formales (1447a 10-11) y prescriptivos (1447a 9-10) del hacer poético. Como señala Else (1957: 2), esta presentación inicial produce cierta sensación de brusquedad, que contrasta con las afirmaciones generales con las que Aristóteles usualmente inicia sus tratados, las cuales muestran la relación entre el campo de estudio y otras clases o niveles de conocimiento.

El íncipit concluye con una indicación metodológica a través de la cual el filósofo establece la correspondencia entre el orden discursivo y conceptual cuando afirma que es preciso comenzar (*arxámenoi*) el discurso, en primer lugar (*prôton*), por las cosas que son primeras (*apò tôn próton*) conforme a la naturaleza (*katà phúsin*) del asunto.[8] Mediante esta fórmula anuncia que, en su exposición, primeramente se ocupará de las cosas concernientes al tema en cuestión que son primeras, esto es, los principios generales de las artes miméticas. A la luz de la organización y disposición de los primeros cinco capítulos de la *Poética*, estos principios se corresponden con los tres criterios de diferenciación de tales artes, el establecimiento de las causas naturales de la poética y la descripción de la evolución y el desarrollo histórico de las distintas especies poéticas.[9] Como señala Düring

"significado" (1977: 35), por Capelletti: "virtud" (1990: 1 n. 3), ni por Butcher: "the essential quality" (1951: 7).A mi juicio, este empleo del término refiere a la potencialidad de cada una de las especies poéticas y, por ende, a su efecto.

[8] En distintas obras del corpus es posible hallar esta fórmula expresada de maneras más o menos diversas, por ejemplo en *SE* (164a 21) Aristóteles emplea exactamente la misma enunciación que en *Poet*. (1447a 12-13): "*arxámenoi katà phúsin prôton apò tôn próton*". Asimismo, resultan muy similares las formulaciones que aparecen en *PA* (646a 3-4) y en *EE* (1217a 18).

[9] Else (1957: 10-11) asegura: "The *prôta phúsei* are the universal or general as against the particular, the intelligible as against the sensible, the cause as against the caused. [...] Aristotle is saying 'let us begin with the *causes* of poetic production, its universal, generic elements'. The point of view, then, under which we approach the subject, is *art as cause*". De

(1990: 48-50), el análisis estructural que suele caracterizar la metodología de la investigación aristotélica supone que, previamente, dispone ya de grandes acervos de material sobre la cuestión de la que se ocupa, lo cual resulta particularmente manifiesto en su consideración de la poética.

Luego de la presentación del tema y de la enunciación de la metodología, Aristóteles utiliza por vez primera en la obra el vocabulario mimético: "La épica (*epopoíia*), la poesía trágica (*he tês tragoidías poíesis*), la comedia, la ditirámbica (*he dithurambopoietikè*) y la mayoría (*he pleíste*)[10] de la aulética[11] y de la citarística, todas son/resultan ser (*tugchánousin oûsai miméseis*) mimesis en su conjunto (*tò súnolon*)[12]" (*Poet.*1447a 13-15).

A través de esta enumeración, que no es completa sino más bien ilustrativa e incluye las formas poéticas más importantes y representativas de la época,[13] Aristóteles señala aquello que es común a las especies poéticas en su conjunto: la mimesis.[14] La principal dificultad reside en que esta enumeración

ahí la relación que establece entre la formulación de *Poet*. y la de *PA* (646a 3-4), en donde Aristóteles emplea la expresión para referirse a la discusión de las causas y, en particular, a la causa final. Para Barbero (2004: 35-40) esta fórmula es un *shifter* de organización del discurso que indica la jerarquía implicada en el ordenamiento conceptual. La *Poética* reconoce como punto de partida un concepto suficientemente universal, capaz de subsumir las diversas especies poéticas y ello redunda en una evidente restricción del tratamiento teórico. Por su parte, Halliwell (1987: 70) señala que los primeros principios de los que parte la poética son concebidos como elementos de un sistema coherente.

[10] La restricción que aplica a la aulética y a la citarística revela que algunas de sus formas no estarían subsumidas en la enumeración, porque al parecer no toda la música era considerada mimética. Lucas (1978: 55) señala que existe una división natural entre la música no acompañada por palabras (*psilè mousiké*) y el uso de los instrumentos (el aulós y la cítara) para acompañar la poesía lírica. Cfr. Sinnot (2009: 5 n. 4).

[11] Sigo la traducción del término propuesta por García Yebra (1992: 127). El término *aulós* refiere a la flauta y, en general, a todo instrumento de viento. Aristóteles atestigua su popularidad en *Pol*. VIII (1341a 34-35). La teoría musical damoniana determinó el abandono del *aulós*. Cfr. Moutsopolulos (1959: 179; 196).

[12] Cfr. Lucas (1978: 55), Else (1957: 13) y Barbero (2004: 45-46 n. 101).

[13] Según García Yebra en esta enumeración Aristóteles no se limita a las especies de la poética en la medida en que: "Ni la aulética ni la citarística, ni la que pudiéramos llamar siríngica, ni tampoco la danza, son especies de la poética, porque ninguna de ellas usa como medio para la imitación el lenguaje" (1992: 245 n. 13). Esta es una interpretación restringida de la poética y de sus especies, por cuanto las especies poéticas que García Yebra admite como poéticas –tragedia, comedia y ditirámbica– emplean también otros medios además del lenguaje. Cfr. las objeciones de Barbero (2004: 50 n. 116).

[14] Lucas (1978: 54-55) señala que, salvo el caso de la épica (la figura de Homero obligaba a ocuparse de ella), las otras tres formas artísticas aún se producían en gran cantidad en la época de Aristóteles. Las formas líricas no corales estaban, por entonces, prácticamente en extinción. Cfr. García Yebra (1992: 244-245 nn. 11-12).

no constituye una definición en sentido estricto.[15] Esta primera aparición del vocabulario mimético –en el contexto de una enumeración que parece casi circunstancialmente enunciada[16]– plantea problemas medulares para la interpretación de lo que este término y su familia de palabras significan no solo en esta obra, sino en todo el corpus aristotélico.

El problema fundamental es determinar si para Aristóteles las artes miméticas constituyen un género y si este, a su vez, está subsumido en el género más amplio de las artes productivas; cuestión estrechamente ligada a la problemática y difícil tarea de esclarecer la imprecisa relación entre *mímesis* y *poíesis*. Asimismo, se discute sobre el procedimiento metodológico a través del cual delimitaría este género y sus especies. En primer lugar, llama la atención la expresión que emplea para introducir el vocabulario mimético: *pâsai tugchánousin oûsai miméseis* (1447a 15-16). El análisis sintáctico indica que *oûsai* es un participio predicativo que en la traducción debe aparecer conjugado: "son", y *tugchánousin*, en tercera persona del plural, debe traducirse como adverbio: "circunstancialmente", "por casualidad". De modo que la traducción literal de esta expresión: "son casualmente" remite a la idea de que son por una circunstancia cuya necesidad no puede justificarse, es decir, "ocurre que son", "se comprueba de hecho que son" (García Bacca, 1946: 149; Sinnot, 2009: 5 n. 4). Sin embargo, hay quienes entienden que *tugcháno* simplemente funciona como sinónimo del *eisín* (Lucas, 1978: 55 y 59).

Contrariamente, algunos comentadores consideran que mediante la enunciación de algunas de las especies poéticas Aristóteles evita el problema teórico de determinar la esencia de la poética, mientras que otros vinculan esta expresión a la metodología heurística empleada en los tratados biológicos, y también están quienes encuentran en ella una voluntad de no compromiso por parte del filósofo.[17] Es claro que Aristóteles no pretende establecer un

[15] De manera prácticamente unánime se reconoce en la literatura especializada la ausencia de definición del término, por ejemplo: Halliwell (1986: 122), Barbero (2004: 47-48) y Veloso (2004: 15). Solo Ricouer (1977: 63) sostiene que en este pasaje de la *Poética* habría una definición, no por género y diferencia sino por enumeración; si bien en un trabajo más reciente, atenúa esta posición inicial. Cfr. Ricoeur (1994: 220).

[16] Según Else (1957: 15 n. 56) ni los componentes de la lista ni el orden de los mismos tienen un carácter filosófico. Esto no resulta por sí mismo evidente, pero teniendo en cuenta el estilo de la frase parece plausible la explicación que este autor ofrece sobre las condiciones hipotéticas de su enunciación.

[17] Para Else la expresión sugiere la supresión tácita de un problema teórico: "Aristotle seems here to be leaving the theoretical question of the essence of *poietiké* to one side and getting

vínculo casual ni azaroso entre las distintas especies poéticas y musicales mencionadas, antes bien delimita el género de las artes miméticas teniendo en cuenta lo que por entonces era comprendido en ese conjunto, esto es, a partir de la coincidencia en el empleo consuetudinario. De ahí el carácter incidental de la enunciación que, a su vez, revela que no se trata de una enumeración completa de las especies que este género comprende.[18]

Más allá de esta singularidad estilística, la finalidad es destacar que la mimesis es el género al que pertenecen estas especies y, en general, las artes miméticas. Los comentadores adoptan posiciones muy diversas con respecto a la cuestión de si la mimesis constituye o no un género, pero de manera esquemática pueden identificarse dos posturas antagónicas: por un lado, están quienes mayoritariamente consideran que Aristóteles delimita aquí un género y restringen la mimesis al grupo de artes bajo cuyo género son subsumidas, excluyendo expresa o tácitamente cualquier otro aspecto que no refiera a ese grupo de artes;[19] por otro, están quienes entienden que en la *Poética* Aristóteles no delimita en sentido estricto un género y que los diversos empleos de *mímēsis* atestiguados en el corpus –como los referidos a otros animales o a otros entes naturales corruptibles e incluso al movimiento

on with the more practical task of reminding the student which arts he (and presumably, any Greek-speaking person) would in fact recognize as branches of imitation" (1957: 13). Según Barbero, la perspectiva que Aristóteles adopta aquí es la de un naturalista. Esta formulación atestigua un abordaje heurístico ya que en sus tratados usualmente emplea esta expresión para señalar una comprobación empírica: "resulta práctica usual la observación de los conjuntos configurados por individuos donde es posible advertir las diversas variantes de un determinado fenómeno, el reconocimiento de tales conjuntos como integrantes de un mismo género, que ha podido determinarse precisamente por el reconocimiento de un rasgo común a todos, y, posteriormente, el recurso al análisis a fin de especificar las causas que determinan las variantes específicas de cada uno de los *eídē*" (2004: 46, esp. n. 103). Se trata de un modalizante débil, que sirve para señalar una comprobación, que no es taxativa ni causal, sino obtenida a partir de la observación, como *HA* 490b 31, y 491a 7 y ss. Para Veloso (2004: 119 n. 100) probablemente denota una voluntad de no compromiso por parte de Aristóteles.

[18] En algunos casos, el verbo *tugchánō* se desvincula de la idea de azar y denota una coincidencia en el tiempo o simplemente funciona como sinónimo de *eisí*. Cfr. Smith (1984: 466-467 *ad* 2096a, c-d).

[19] Tanto las obras de carácter general, por ejemplo, Reale (1985: 125-126) y Düring (1990: 267), como la literatura especializada, por ejemplo, Halliwell (1987: 70-1) adoptan la interpretación canónica conforme a la cual, Aristóteles delimita en *Poet*. 1 el género de las artes miméticas y sus diversas especies: la poética, las artes visuales y las artes musicales. Según esta perspectiva, las artes miméticas son una forma de *poíēsis* y, por ende, pertenecen al género más amplio de las artes productivas.

de los mismos– impiden hablar de un género de los imitadores.[20] Si bien es cierto que a lo largo de la obra Aristóteles se ocupa principalmente de la poética y, en especial, de una de sus especies: la tragedia, en el texto existen indicios de que sus investigaciones presuponen y remiten al género de las artes miméticas.

Ahora bien, aceptar que la mimesis constituye un género bajo el cual un grupo de artes pueden ser subsumidas, no implica –como sostiene Halliwell (1987; 2002)– que la consideración del término deba restringirse a ese grupo de artes ni tampoco –como sugiere Veloso (2004)– que este reconocimiento sea incompatible con el empleo y la aplicación del término en otros ámbitos. En definitiva, no encuentro contrariedad alguna en incluir las artes miméticas en el ámbito general de las artes productivas y, al mismo tiempo, reconocer la significación más amplia de esta familia de palabras en el resto del corpus aristotélico.[21]

La enunciación inicial del tema de la obra indica que Aristóteles supone una delimitación genérica: *Perì poietikês autês te kaì tôn eidôn autês* en 1447a 8.[22] Aun cuando *poietikês* refiere al campo de las artes productivas en general, parte aquí de un sentido limitado del término, circunscrito al hacer poético y a sus especies. La dificultad de precisar la relación entre *mímesis* y *poíesis* se debe, entonces, a que Aristóteles no explicita la relación entre el sentido particular y el específico de este último. Ciertamente, a través del empleo del primer *autês*, en 1447a 8, enfatiza el contraste entre la consideración genérica de la poética y la de sus especies. En este mismo sentido, la afirmación de que las especies poéticas en su conjunto (*tò súnolon*, 1447a 16) son mimesis,

[20] Según Veloso (2004: 73-77), la *Poética* es principalmente un tratado de mimética y declara su perplejidad ante el hecho de que Aristóteles en ningún momento defina la mimesis y, sobre todo, frente a la benevolencia de los comentadores sobre este silencio, a la que luego él se suma. Aristóteles no circunscribe aquí un género de los imitadores, pues la noción de mimesis plantea una infinidad de problemas que trascienden el ámbito de *Poet*.: “No uso aristotélico da família de *miméomai*, o fato de imitar reúne, por exemplo, os outros animais ou os entes naturais corruptíveis em geral, assim como o movimento retilíneo dos mesmos (*GC* II 10, 337a 1-7). Baseados no que, então, devemos excluí-los do gênero dos imitadores?” (2004: 119).

[21] En tal sentido, no me parece claro lo afirmado por Veloso: “Seria pelo menos estranho que alguém que alhures afirma que ‘a técnica imita a natureza’ –a prescindir do significado exato que se queira dar aos termos em questão– pretendesse que *mímesis* sirva a definir certas atividades produtivas” (2004: 120).

[22] Cfr. Else: “*poietikês* is assumed in its special, colloquially given sense of poetic art, and we plunge immediately into the discussion” (1957: 3).

tácitamente supone que este es el género más amplio al cual pertenecen.[23] Además, seguidamente presenta un triple criterio de diferenciación que se aplica no solo a las especies poéticas mencionadas (a las cuales alude mediante el *allélon* de la línea 16), sino en general a todas las artes miméticas: "difieren (*diaphérousi*) unas de otras (*allélon*) en tres <aspectos> (*trisín*), en el imitar o con medios diversos (*tôi en hetérois mimeîsthai*), o cosas diversas (*tôi hétera*), o de maneras diversas (*tôi hetéros*) y no del mismo modo" (*Poet.* 1447a 16-18).

Esta segunda aparición del vocabulario mimético en la obra destaca el valor que la mimesis tiene como género común de las artes miméticas, pues Aristóteles las distingue a partir de los diversos medios, objetos y modos en que se realiza la actividad mimética (*mimeîsthai*). Con la presentación de estos tres criterios concluye lo que podría entenderse como la introducción general de la obra (1447a 8-18), para dedicarse, en el resto del capítulo primero y en los dos siguientes, a la consideración detallada de cada una de las formas de diferenciación.

I. 1. 1. Los medios de las artes miméticas

Aristóteles presenta, en primer lugar, los distintos medios que emplean los hombres que se dedican a cada una de las artes miméticas:

> pues tal como (*hósper gàr*) algunos (*tines*) imitan (*mimoûntai*) representando (*apeikázontes*) muchas cosas con colores (*chrómasi*) y con figuras (*schemási*) –unos, por habilidad (*dià téchnes*) y otros (*héteroi*), por costumbre (*dià sunethías*)–[24], mientras que otros con la voz (*dià tês phonês*), así también (*hoúto kan*) en todas las artes mencionadas <quienes se dedican a ellas> producen mimesis (*poioûntai mímesin*) con ritmo (*en ruthmôi*), lenguaje/discurso (*lógoi*) y armonía (*harmoníai*), pero con estos

[23] Al respecto, Halliwell asegura: "Although the *Poetics* is devoted to poetry, the first chapter indicates that *Ar. possessed at least the outlines of a theory of the mimetic arts in general* –music, painting, sculpture, dancing, poetry and certain vocal arts [...]. The *Poetics* therefore *broadly anticipates the latter systems of the 'fine arts' elaborated especially in the eighteen century*" (1987: 70) [el destacado es mío].

[24] Mediante esta oposición, Aristóteles enfatiza el carácter técnico de las artes tratadas en la *Poética*.

> separadamente o habiendo sido combinados, por ejemplo: empleando solo armonía y ritmo, el arte de la aulética y el de la citarística, y si algunas otras son/resultan ser (*tugchánosin oûsai*) semejantes en cuanto a la potencia, como el arte de las siringas; el arte de los danzantes, con el ritmo mismo separado de la armonía –pues también esos <los danzantes> a través de ritmos figurados/gesticulados (*schematizoménon*) imitan (*mimoûntai*) caracteres (*éthe*), emociones (*páthe*) y acciones (*práxeis*)–. El arte[25] que solo emplea palabras desnudas/prosa (*toîs lógois psiloîs*) o versos (*toîs métrois*) y a esos <los emplea> sea mezclados unos con otros, sea con una sola clase, ocurre que hasta ahora carece de nombre (*anónumoi*). (*Poet*. 1447a 18-47b 9)

En modo alguno considero que el orden del tratamiento en estos tres primeros capítulos sea jerárquico y que Aristóteles empiece –como sostiene Else (1957: 17)– por el menos importante de los elementos del arte poético, pues el estudio de los medios plantea en cierto sentido más dificultades que el estudio de los objetos y del modo. Antes bien, en este ordenamiento puede observarse una progresiva reducción del nivel de generalidad en cuanto al ámbito de aplicación de cada uno de los criterios de diferenciación, ya que, como veremos, el primero se aplica a todo el género de las artes miméticas, mientras que los otros dos –especialmente, el último– solo a algunas de sus especies. Como asegura Veloso: "Aunque sea el más descuidado, el primer elemento es la clave de todo" (2004: 92).[26]

Al igual que en *Poet*. 1447a 16-18, donde presenta los tres criterios de distinción de las artes miméticas, Aristóteles parte aquí nuevamente de una triple división, puesto que distingue las artes según los tres tipos de medios a través de los cuales los hombres que se dedican a ellas realizan la mimesis (*mimoûntaí*, 47a 19), a saber: *a)* con colores y figuras; *b)* con la voz; *c)* con ritmo, lenguaje y armonía, y estos a su vez, pueden emplearse separadamente o combinados. Resulta significativo que comience el análisis refiriéndose a la representación visual: la pintura y la escultura,[27] puesto que esta es para

[25] Adhiero a la supresión de <*epopoiía*> en la línea 47a 28 propuesta por Ueberweg y que la edición de Kassel (1968) retoma. Sin embargo, me distancio de la lectura de este último porque en esa misma línea acepta la lectura de Lobel <*kaì*> *he*, lo cual sugiere que son dos las artes innominadas. Más adelante, me ocuparé de esta cuestión con detenimiento.

[26] "Embora seja o mais negligenciado, o primeiro elemento é de fato, a chave de tudo".

[27] Recordemos que en Grecia, tanto los pintores como los escultores empleaban los colores y las figuras como medios. Cfr. Else (1957: 18 n. 68) y Lucas (1978: 56).

el filósofo la forma más simple de la mimesis. En este sentido, resulta especialmente revelador el empleo de *ap-eikázo̲* junto a *mimoûntai* en 1447a 19, no solo por el valor paradigmático que las imágenes y en general las artes visuales tienen en la *Poética*, sino porque pone en evidencia que representar, o simplemente asemejar una cosa a otra, es una forma básica de la mimesis.[28] En cuanto al segundo de los medios, esto es, *dià tê̲s pho̲nê̲s*, no es claro a qué se refiere, si se tiene en cuenta que para los griegos la música era parte de la poesía y los medios de esta son incluidos en tercer lugar. Dado que Aristóteles distingue el arte del poeta del arte del actor (*Poet*. 1462a 5-6) y que en las consideraciones que expone en el libro III de la *Retórica* sobre la representación teatral, la recitación épica y el arte de la oratoria destaca el carácter eminentemente mimético que la voz tiene para los hombres (*he̲ phonè̲ pánto̲n mime̲tikó̲taton tô̲n moríon he̲mîn*, *Rhet*. 1404a 22), lo más probable es que se refiera aquí a los rapsodas, los actores, los cantantes y, en general, a todo aquel que se dedique a la mímica vocal.[29]

Finalmente en *Poet*. 1447a 21 (*hoúto̲ kan*), Aristóteles concluye la analogía iniciada en 1447a 18 (*hósper gàr*), refiriéndose a los medios empleados por las artes mencionadas al comienzo: épica, tragedia, comedia, ditirámbica, la mayoría de la aulética y de la citarística (47a 13-15), y señala que quienes

[28] El verbo *apeikázo̲* está etimológicamente ligado a *eikó̲n*, y su acepción primaria es 'representar ante un modelo', 'expresar', 'copiar', 'asemejar a', 'expresar por medio de una comparación'. Según Lucas está estrechamente ligado a la mimesis en la medida en que ambos contienen la misma idea básica, es decir, "making likenesses". Contrariamente, para Else (1957: 28) este empleo del verbo pretende marcar un rasgo específico y, por ende, una limitación de las artes de la forma, el color y la voz, como contraria a aquella de la música y la palabra. Else niega que *apeikázo̲* pueda tener significación alguna para la noción de mimesis en la obra debido a que –a su juicio– Aristóteles entiende que la imitación en la *Poética* es una representación de universales y, por ello, completamente ajena a cualquier cuestión relativa a imágenes directas.

[29] Según Halliwell (1999*a*: 29 n. d), Aristóteles se refiere aquí a la mímica vocal, incluyendo la de los actores, en conexión con *Rhet*. 1404a 21. Por su parte, Lucas (1978: 57) adhiere en principio a una interpretación generalizada, conforme a la cual Aristóteles se referiría al entretenimiento vulgar que imita sonidos difíciles de copiar con la voz humana, como los sonidos de los animales. No obstante, se extraña de que el filósofo compare estas actividades menores con la pintura y la poesía. Para Else (1957: 24-25), Aristóteles no quiere establecer meramente una diferencia en lo que hace a los medios, sino a las diferentes personas que emplean dichos medios. Quienes imitan con la voz son los rapsodas, los recitadores, los actores, los cantantes, en definitiva, todos aquellos cuyo medio específico artístico es la voz humana. En cuanto a la relación entre *phoné* y el *lógos*, señala que, si bien la primera precede en los hombres al segundo, el *lógos* poético es anterior y esencialmente independiente de la voz, en la medida en que es accidental a él el ser o no recitado.

se dedican a ellas hacen/producen mimesis (*poioûntai mímesin*) con ritmo, discurso y armonía. El hecho de que Aristóteles hable de algunos (*tines*), que imitan representando, y de otros (*héteroi*), que para ello emplean como medio la voz, revela que está pensando en un grupo de hombres dedicados a hacer o producir mimesis. En efecto, la expresión *poioûntai tèn mímesin* –que en el capítulo vuelve a aparecer en otras tres ocasiones, en *Poet*. 1447b 12-13 y 21 con el verbo en modo optativo, y en 1447b 29 en indicativo– pone de manifiesto que la mimesis es una actividad productiva realizada por un grupo de hombres que se dedican a ella. En esta nueva consideración de las artes antes nombradas, incluye el arte de las siringas y el de los danzantes, lo cual atestigua el carácter parcial de la enumeración inicial.

Por otra parte, divide este tercer grupo de medios en razón de si el ritmo, el discurso y la armonía se emplean separadamente o de manera combinada. La aulética, la citarística y la siríngica pertenecen a la segunda clase, en la medida en que emplean conjuntamente dos de estos medios: la armonía y el ritmo. A partir de esta distinción, algunos comentadores consideran que presenta aquí una nueva clasificación, ya que por primera vez en Grecia se distinguiría, al menos parcialmente, la música de la poesía (Lucas, 1978: 58; Else, 1957: 37).

Respecto de la danza, señala que esta emplea el ritmo separadamente de la armonía, y subraya su carácter ético, pues a través de ritmos gesticulados o representados con figuras (*schematizoménon*)[30] los danzantes imitan (*mimoûntai*) todo aquello que define el actuar de los hombres, *kaì éthe kaì páthe kaì práxeis* (1447a 28).

Luego presenta un problema esencial que atañe a las artes que solo emplean como medio el lenguaje: la carencia de un nombre común que las designe. Aristóteles advierte que esta ausencia de nomenclatura afecta aquellas formas discursivas que utilizan las palabras desnudas (*lógois psiloîs*), esto es, la prosa, así como aquellas que usan versos (*métrois*), sea que estos estén combinados unos con otros, sea que se emplee una sola clase de ellos.

Tradicionalmente la comprensión de este pasaje ha dado lugar a interpretaciones contrapuestas por parte de los editores del texto. Como explica claramente Lucas (1978: 59), el registro conjunto de los términos *psiloîs è toîs métrois* y *anónumos* dificulta la interpretación de si Aristóteles percibe una doble deficiencia, la carencia de palabras diferentes para designar la prosa

[30] Aristóteles se refiere a los movimientos de la danza apelando a este término que tiene una clara connotación visual.

mimética y el verso mimético, o si prefiere una palabra sola para referirse a la escritura mimética tanto en prosa como en verso.[31] A partir de la enmienda textual propuesta por Lobel (1929: 77) que reemplaza la disyunción *è* por la conjunción <*kaì*> *he* en la línea 1447a 29,[32] hay quienes, aceptándola, tienden a pensar que son dos las formas de escritura mimética, en prosa y en verso, las que carecen de nombres; mientras que quienes rechazan esta enmienda sostienen que solamente es uno el arte innominado.[33] La inmediata referencia en *Poet*. 1447b 9-13 a distintas especies poéticas en prosa y en verso parece abonar la interpretación conforme a la cual Aristóteles estaría lamentándose por la ausencia de un nombre que designe a las formas discursivas miméticas en su conjunto:

> pues no podríamos denominar con un nombre común a los mimos (*mímous*) de Sofrón y de Jenarco, y a los diálogos (*lógous*) socráticos, ni tampoco si alguno hiciera la mimesis (*poioîto tèn mímesin*) a través de los trímetros o de los versos elegíacos o de algún otro semejante. Salvo los hombres (*hoi ánthropoi*), que ligando el hacer <poético> (*tò poieîn*) al verso, llaman a unos "poetas elegíacos" (*elegeio-poioùs*) y a otros "poetas épicos" (*epo-poioùs*), pero no llamándolos poetas (*poietàs*) según la mimesis (*katà tèn mímesin*), sino según el verso (*katà tò métron*) en común. En efecto, también cuando pronuncian algo relativo a la medicina o a la naturaleza a través de los versos, acostumbran llamarlos de este modo. Pero nada en común existe entre Homero y Empédocles salvo el verso, por lo cual es justo llamar (*díkaion kaleîn*) a uno, "poeta" (*poietèn*) y al otro, "filósofo de la naturaleza" (*phusiológon*) más que (*mâllon è*) "poeta" (*poietén*). De igual modo, si alguno hiciera la mimesis (*poioîto tèn mímesin*)

[31] "With the traditional text *psiloîs hè toîs métrois* and *anónumos* it is not clear whether A. is lamenting a double deficiency, the lack of a word for the class of mimetic prose writing, and another word for mimetic verse writing regardless of the particular meter used, or whether he wants a word which should cover mimetic writing both in prose and in verse".

[32] "The *mímesis* which uses plain prose alone and the *mímesis* which uses verse alone (either one kind or more) have no proper name by which we could call the following prose *miméseis*, nor any common name for the following verse *miméseis*, except a loose nomenclature based on the name of the verse".

[33] Algunos de los comentadores que se inclinan por la primera interpretación son: Lucas (1978: 59), Else (1957: 45-6), De Montmollin (1951: 21), Cappelletti (1990: 40 n. 19) y Veloso (2004: 72 n. 5). Contrariamente, entre quienes mantienen el texto tradicional y, por ende, consideran que es uno el arte innominado figuran: Butcher (1951: 8), Schlesinger (1977: 36), García Yebra (1992: 246 n. 22), Halliwell (1999*a*: 31 n. b) y Sinnot (2009: 7 n. 14).

> mezclando todos los versos, como Queremón hizo en el *Centauro*, recitación épica compuesta de todos los versos, también hay que llamarlo "poeta" (*poietèn*). Acerca de estas <cosas>, distínganse en esa forma. (*Poet*. 1447b 9-24)

Por lo general, se considera que los mimos de Sofrón y de Jenarco, que presentaban escenas cómicas de la vida diaria, estaban en prosa rítmica. En cuanto a los diálogos socráticos, constituían un nuevo género literario originado por la filosofía de Sócrates, y cuyo creador parece haber sido Alexamenos de Teos (Lucas, 1978: 60). También Jenofonte escribió este tipo de piezas en las que el filósofo es el principal interlocutor, pero sin duda los diálogos platónicos son el ejemplo más célebre de este tipo de discurso, y en ellos se emplea tanto la representación como la narración.[34]

Además de los mimos y de los diálogos socráticos, Aristóteles plantea dos situaciones hipotéticas: en 1447b 11-13 supone el caso en que alguien produjera la mimesis (*poioîto tèn mímesin*) utilizando distintos tipos de versos como ser trímetros, versos elegíacos o alguna otra clase semejante y, más adelante, en 1447b 20-23 plantea la posibilidad de que alguien la produjera mezclando todos los versos, por ejemplo, como hizo Queremón en el *Centauro*. A través del planteo de ambas posibilidades, pretende enfatizar que lo que determina la condición de poeta no son los versos ni la combinación de ellos, sino que su hacer sea mimético. Si bien es cierto que el desarrollo argumental presentado en *Poet*. 1447b 9-23 sugiere que el problema del anonimato solo afecta a determinadas especies poéticas,[35] Aristóteles busca subsumir bajo

[34] Según Lobel (1929: 77) –para quien son dos las clases de arte innominado– no hay dudas de que Aristóteles menciona los mimos y los diálogos socráticos como ejemplos de la mimesis en prosa. Por otra parte, no parece plausible la interpretación propuesta por Else (1957: 42-4) conforme a la cual Aristóteles estaría refiriéndose solo a los diálogos platónicos tempranos. Acuerdo en este punto con Veloso (2004: 127 n. 124).

[35] Rostagni señala que bajo el arte innominado están subsumidos tanto el arte que emplea la palabra desnuda como el que emplea el verso desnudo sin acompañamiento musical: "Il verso, il *métron* non è altro che *parola + ritmo*. Quindi questa categoría di mimesi comprende soltando *lógos* e *ruthmós*: cioè *lógos* semplice = *prosa*, oppure *lógos + ruthmós = poesia in metri narrativi e discorsivi*. Manca l'accompagnamento musicale, *l'armonia*, aggiungendo la quale si cóstituisce la quarta categoria descritta in fine del cap.: Tragedia, Commedia, Ditirambo e Nomo" (1945: 6 *ad* 28-29). En definitiva, para Rostagni el problema de la falta de nomenclatura solo atañe a las artes que emplean el discurso (en prosa o en verso) sin acompañamiento musical, ya que las que lo tienen son introducidas por Aristóteles más adelante como una cuarta clase dentro de esta categoría de medios. En cambio, para Else (1957: 60), Aristóteles tiene en mente algo más que el anonimato de un arte que carece de

un nombre común, *poíesis*, a todas las especies discursivas miméticas, estén o no acompañadas musicalmente, es decir, que este problema afecta también a las especies poéticas mencionadas al final del primer capítulo:

> En efecto, existen algunas <artes> que emplean todos los <medios> dichos, esto es, ritmo, canto y verso[36], tal como la poesía de los ditirambos y la de los *nómos* (*he tôn nómos*),[37] la tragedia y la comedia. Difieren en que unas <emplean> todos al mismo tiempo, mientras que otras por partes. Afirmo, pues, que estas son las diferencias de las artes en cuanto a los medios con los que <quienes se dedican a ellas> hacen/producen mimesis (*poioûntai tèn mímesin*). (*Poet*. 1447b 24-29)

Por medio de la comparación que hace entre Homero y Empédocles en *Poet*. 1 –y luego, en *Poet*. 9, entre este y Heródoto– lo que en realidad intenta es delimitar las formas discursivas miméticas de aquellas que no lo son, especialmente comparando las primeras con aquellas formas no miméticas con las que, al parecer, por entonces eran identificadas. En otras palabras, aun cuando el problema del anonimato afecta igualmente a todas las especies

nombre, sino que estaría interesado en la posibilidad de una forma dramática sin música, elemento absolutamente subsidiario entre las partes de la tragedia. Esta sería la finalidad de la extensa nota que se extiende desde *Poet*. 1447b 9 a 22. Sin embargo, la referencia a formas discursivas miméticas en prosa, los mimos de Sofrón y Jenarco, y en verso, la composición de trímetros y de versos elegíacos, o que incluso combinan ambos, como la épica homérica y el *Centauro* de Queremón, prueba que no es esta la finalidad del pasaje en la medida en que no todos tienen un carácter dramático.

[36] A diferencia de la enunciación de *Poet.* 1447a 22:"*en ruthmôi kaì lógoi kaì harmonoíai*", Aristóteles emplea aquí otros términos para referirse a los medios: "*ruthmôi kaì mélei kaì métroi*". No encuentro una explicación satisfactoria sobre el cambio de terminología de esta enunciación de los medios respecto de su formulación inicial. Cfr. Lucas (1978: 61) y Else (1957: 64-66).

[37] El término *nómos* refiere aquí a un tipo de melodía temprana, que fue creada por Terpandro para que la lira acompañara los textos épicos; se sabe también que en algunos casos podía emplearse como instrumento la flauta. Este término –que deriva de la raíz *nem* y cuyo núcleo semántico remite a la idea de distribución– tiene dos acepciones principales: por un lado, aquella que refiere al ámbito jurídico y mediante la cual se designan los usos, las costumbres e incluso las leyes; por otra parte, aquella que remite a los modos o aires musicales y que según se sabe, eran cinco: frigio, lidio, jónico, eólico y dorio. Este término proviene de la tradición que se remonta a Hesíodo y a Solón y representa el surgimiento en el siglo vi a. C. de una nueva mentalidad jurídica de carácter distributivo, en correspondencia con una serie de cambios políticos, sociales, económicos y jurídicos, y que se contrapone al carácter imperativo que tiene el concepto homérico de *thémis*. En el capítulo dos, me ocupo con detenimiento de la teoría de los *nómos* musicales. Sobre el aspecto jurídico del término, cfr. Lisi (2001: 26).

poéticas, parece menos factible que las obras de Empédocles o las Heródoto fueran confundidas, por ejemplo, con las tragedias de Sófocles. En este sentido y contra lo que vulgarmente los hombres entienden por "poesía", afirma que lo único que comparten Homero –paradigma de la producción poética– y Empédocles –filósofo reconocido por su refinamiento elocucional– es el verso;[38] por lo cual asegura que es justo llamar al primero "poeta" (*poi<u>e</u>t<u>è</u>n*) y, al segundo, "filósofo de la naturaleza" (*phusio-lógon*) porque produce un discurso sobre la *phúsis*.[39] A través del comparativo *mâllon <u>è</u>* parece admitir que Empédocles es en cierto sentido poeta. Al igual que todos los hombres, Homero y Empédocles son imitadores, pues están naturalmente dotados de esa capacidad innata (*Poet*. 4). Sin embargo, Aristóteles restringe la condición de poeta a una forma de saber técnico y, en tal sentido, Empédocles solo puede ser considerado poeta en una acepción amplia del término, en cuanto produce un discurso; pero a la luz de la significación que emplea desde el comienzo de la obra no puede ser considerado como tal, porque su producir no es mimético. Lo que determina que a Homero se lo llame "poeta" es la mimesis, pero ella no es el tema de la *Ilíada* como la naturaleza lo es del discurso de Empédocles, lo cual deja en claro que la mimesis no es el contenido de un cierto tipo de discurso sino una determinada actividad productiva.

Al referir a la ausencia de un nombre común, Aristóteles pretende establecer lo que hay de universal en las artes que solo emplean la prosa o el verso (estén o no acompañadas musicalmente). Tal como indica en *Top*. VIII 2, la existencia de un nombre común a todas las semejanzas es sumamente importante en la inducción (*epagogé*), por cuanto este permite preguntar por lo universal y porque a falta de él la mayoría de los hombres (*toùs polloús*, *Top*. 157 a 19-20) se desorientan en sus argumentaciones: unos declarando que son semejantes cosas que no lo son, otros objetando que las cosas semejantes no lo son, y en tales casos propone crear ese nombre común. No obstante, en la *Poética* Aristóteles no crea un nuevo nombre para designar las distintas especies poéticas, sino que emplea uno ya disponible en el lenguaje

[38] Else (1957: 50-52) intenta explicar la inclusión de Empédocles por parte de Aristóteles como ejemplo de los discursos no miméticos. A su juicio, se trata de una reacción contra el verbalismo que por entonces afectaba a la literatura griega y, en especial, como una protesta contra el otro vicio que esta padecía: el didactismo moral. Contra esta interpretación, se pronuncia Veloso (2004: 125 n. 123).

[39] En varios pasajes de la *Metafísica* (984b 23; 989a 10; 1000a 9), Aristóteles establece un paralelismo entre la poesía de Hesíodo y el pensamiento de algunos filósofos presocráticos.

ordinario: *poíe̲sis*. El problema es que con él los hombres identifican como semejante algo que no es tal: el verso, y no la mimesis. Precisamente, mediante ella Aristóteles no solo (re)define en *Poet*. 1 el carácter común de las distintas especies poéticas, sino de las artes miméticas en general, pues según la mimesis no solo se es poeta (épico, trágico, cómico, etc.), sino también pintor, escultor, danzante, rapsoda, etcétera. En definitiva, la mimesis *qua* actividad productiva es aquello que es semejante a todas las artes miméticas, es el género bajo el cual pueden ser incluidas todas sus especies.

Con respecto al método que Aristóteles emplea para realizar esta circunscripción genérica, se suele alegar que hay una correspondencia entre el inicio de la *Poética* y el proceder expuesto en *Acerca de las partes de los animales* I 4, donde toma como punto de partida las divisiones en géneros y especies utilizadas por los hombres en el lenguaje ordinario. Sin embargo, no parece posible sostener esta correspondencia metodológica porque en la *Poética* pone en tela de juicio lo que los hombres vulgarmente entienden por *poíe̲sis*.[40] Por su parte, quienes niegan que en la *Poética* Aristóteles verdaderamente circunscriba un género de los imitadores aducen que los criterios de diferenciación propuestos no constituyen verdaderas divisiones genéricas.[41] Aun cuando se aceptara que en los primeros capítulos de la *Poética* no hay una estricta delimitación genérica, parece incontestable que, desde el inicio mismo de la obra, Aristóteles presupone una distinción genérica entre la poética –en cuanto constituye una técnica– y sus especies, que los criterios de distinción que presenta son aplicables al conjunto de las artes miméticas, y que permiten diferenciar las especies y subespecies de

[40] Else (1957: 15 n. 57) asegura que en ambas obras, Aristóteles confía en una clasificación popular “as at least inicial guide to analysis”. Si bien admite que posteriormente, el filósofo discute algún aspecto de esta clasificación popular, ello no destruye su adecuación en lo que concierne a las clases principales.

[41] Veloso (2004: 113, 116) niega que en *Poet*. 1-3 exista una correspondencia con el método de clasificación empleado en las obras biológicas. En realidad, el autor (2004: 129) rechaza la existencia de una relación privilegiada entre la mimesis y las artes productivas, pues en ninguna parte Aristóteles afirma que toda imitación presupone una técnica productiva, y le resulta curioso que los comentadores, como Halliwell (1999*c*), hablen de “mimesis artística” cuando es la imitación la que califica a la técnica y no a la inversa. A lo sumo, admite que se podría distinguir entre imitación técnica y no técnica, pero niega que exista una técnica de la imitación. Es cierto que no toda imitación presupone una técnica productiva, pero la imitación *qua* habilidad mímica es lo que originó todas las formas de producción mimética. Asimismo, la imitación técnica no es otra cosa que una técnica de la imitación y, de hecho, en la *Poética* Aristóteles se ocupa de la técnica de la imitación poética, especialmente trágica.

estas. Si se tienen en cuenta, además de los indicios que claramente aparecen en la obra, las consideraciones que sobre el género expone Aristóteles en distintas partes del *Organon* –p. ej., *Categ*. 5; *Top*. 102a 3-b 3–, y en especial las indicaciones que en *Top*. IV ofrece para el descubrimiento y la determinación de un género, es posible afirmar que la mimesis constituye el género de las artes miméticas.

El pasaje donde Aristóteles presenta la comparación entre Homero y Empédocles y, además, plantea la cuestión del anonimato de ciertas artes –*Poet*. 1447a 28-b 24– es considerado por varios comentadores como una digresión respecto de la argumentación general del capítulo y, en razón de ello, no se le reconoce demasiada significación tampoco a la consideración general de los medios miméticos.[42] Sin embargo revela la intención del filósofo de buscar aquello que es universal a las distintas especies poéticas y, más ampliamente, de precisar el género común de las artes miméticas.

Según Halliwell (1987: 71-72), lo que está en juego aquí es la separación básica entre un tipo de discurso mimético, esto es, representacional, y otras formas discursivas no miméticas, es decir, afirmativas, como la filosofía natural y la historia.[43] El autor entiende que Aristóteles supone lo que podría denominarse el estatus ficticio de las obras miméticas, a pesar de lo cual la poesía contribuye a la comprensión de las realidades humanas, pero no en términos de verdad. Si bien es cierto que Aristóteles procura delimitar aquí diversas formas discursivas miméticas y no miméticas, no centra el eje de la

[42] Para Lucas, desde *Poet.* 1447a 28 hasta *Poet.* 1447b 24, incluido el planteo del anonimato, es una digresión. No le otorga significación ni al pasaje ni, en general, a la consideración aristotélica de los medios miméticos: "There is nothing particularly striking about this classification by media except A.'s perception that it ought to be made to include the mime and the Socratic dialogue" (1978: 58; 62). Para Else (1957: 53) se trata de una digresión (47b 13-16) dentro de una digresión mayor (que comienza en 47b 9). Si bien reconoce que el pasaje que se extiende desde *Poet.*1447b 13-20 es una digresión respecto del tema inmediato, también admite que es parte integral de este. No obstante, Else (1957: 49-50) le otorga muy poca atención a las implicancias que estas consideraciones tienen para las formas discursivas miméticas y no miméticas. A juicio de De Montmollin (1951: 21; 24) hay tres digresiones, a saber: b 13-16, b 16-20 y b 20-23, siendo la segunda una adición ulterior.

[43] De la distinción trazada entre Homero y Empédocles se desprende –según Halliwell– un aspecto importante de la comprensión aristotélica de la mimesis, no solo porque al rechazar el criterio del verso Aristóteles se distancia de las actitudes griegas normales, sino fundamentalmente porque delimita un uso del lenguaje para propósitos directamente afirmativos. En tal sentido, juzga como reveladora la referencia a los escritos en verso de Empédocles, en cuanto que representan un uso del lenguaje que pretende ofrecer afirmaciones verdaderas o proposiciones acerca de algún aspecto de la realidad.

distinción en la correspondencia entre la mimesis y la ficción, por un lado, y entre los discursos aseverativos y la verdad, por otro.

Desde una perspectiva completamente diferente, Veloso (2004: 133) sostiene que mediante la distinción entre Homero y Empédocles lo que se pretende resaltar es la diferencia entre ser algo e imitar ese algo: entre ser e imitar. Aristóteles no niega en modo alguno que Empédocles no imite en muchos otros aspectos, pero cuando compone versos sobre la naturaleza, habla; en cambio, cuando Homero habla sobre cuestiones médicas, no habla sino que imita a alguien que habla, en este caso a un médico. Según esta interpretación, el objetivo de la parte inicial de la *Poética* es bastante claro: "Aristóteles pretende que pueda haber una –por así decir– literatura no imitativa, como la así llamada prosa científica y didáctica, como es la suya" (Veloso, 2004: 134).[44]

Empero, la pretensión aristotélica es más amplia en la medida en que –como hemos visto– no solo quiere delimitar este tipo de discurso. A pesar de la diversidad de sus marcos conceptuales, ambas interpretaciones parten de una consideración negativa de la mimesis aristotélica, sea vinculándola esencialmente a lo ficticio (Halliwell, 1987), sea negándole su carácter productivo (Veloso, 2004).[45] Contrariamente, en este punto de la obra Aristóteles entiende la mimesis como una actividad productiva que da lugar a una forma técnica de producir cierta clase de discursos, actuaciones, pinturas, esculturas, movimientos corporales en la danza, en virtud de lo cual ella es el género al que ese grupo de artes pertenecen.

[44] "Aristóteles pretende que possa haver uma –por assim dizer– literatura não imitativa, como a assim-chamada prosa científica e didática, qual é a sua".

[45] Según Veloso (2004: 126) la tentativa de diferenciación entre Homero y Empédocles está estrechamente ligada al silencio que Aristóteles guarda sobre el significado preciso de *mímesis* y a la relación ambigua de esta con la *poíesis*, pues sobre la base de una noción de imitación que difiere no solo de la *poíesis* en general, sino de aquella acepción más restringida que la concibe como composición de versos, es que Aristóteles exige que Empédocles no sea puesto junto a Homero. De este modo, el autor desvincula en su interpretación a la *mímesis* de la *poíesis*, tanto en el sentido amplio de las artes productivas como en aquel más restringido de la producción poética misma. Al criticar la denominación vulgar de ambos como poetas, lo que Aristóteles intenta marcar es la diferencia entre la composición de los versos o discursos y el eventual carácter imitativo de los mismos. Asimismo, señala que esta distinción está lejos de ser absoluta en la medida en que lo que está aquí en juego no es la delimitación de un género.

I. 1. 2. Los objetos de las artes miméticas

En *Poet.* 2, Aristóteles delimita cuáles son los objetos de los que se ocupan las diversas artes miméticas presentadas en el capítulo uno:

> Puesto que los que imitan (*hoi mimoúmenoi*) imitan (*mimoûntai*) actuantes (*práttontas*), es necesario que estos sean o elevados (*spoudaíous*) o bajos (*phaúlous*)[46] (en efecto, los caracteres –*éthe*– casi siempre acompañan solo a estos, pues con relación a los caracteres todos difieren por el vicio –*kakíai*– y por la virtud –*aretêi*–), ciertamente <los representan> mejores que nosotros (*beltíonas è kath' hemâs*) o peores (*cheíronas*) o también semejantes (*toioútous*), tal como <hacen> los pintores (*hósper hoi grapheîs*). (*Poet.* 1448a 1-5)

En *Poet.* 1 señala que ciertos hombres (*tines* en 1447a 19; *héteroi* en 1447a 18) realizan la actividad productiva mimética, pero desde el comienzo del capítulo dos deja en claro –mediante el empleo del participio plural *hoi mimoúmenoi* en 1448a 1– que estos hombres constituyen un grupo de especialistas y que su actividad mimética (*mimoûntai*) tiene únicamente como objeto a personas que actúan (*práttontas*).[47] Por medio de esta concisa enunciación, establece que el ámbito de las acciones es el dominio propio de todas las artes miméticas, eliminando de este modo todo aquello que está más allá de lo estrictamente humano.[48] La referencia a los actuantes no se limita simplemente al hecho de que las personas imitadas resultan estar en acción, sino que mediante ella Aristóteles se estaría refiriendo a una forma de vida y no meramente a un estado momentáneo de actividad.[49] Precisamente, la

[46] La idea de que los actuantes son objeto de la poética, y la diferenciación entre los dos tipos de actuantes están prefiguradas en *Resp.* 603c y *Leg.* 798d, respectivamente.

[47] Es extraño que los comentadores no destaquen la importancia del empleo del participio *hoi mimoúmenoi*, o bien que restrinjan el ámbito de su significación a algunas de las artes miméticas. Así por ejemplo, Lucas (1978: 62) asegura que mediante este participio Aristóteles se estaría refiriendo a los poetas y probablemente también a los actores, puesto que, desde la época de Sófocles, los poetas solían ser los actores principales, así como los productores e inventores de las danzas del coro en sus propias obras. Sin embargo, la referencia en el capítulo dos a las distintas artes miméticas sugiere que mediante el participio refiere a toda la clase de los imitadores.

[48] Como advierte Halliwell (1987: 75), desde un punto de vista temático es mucho lo que Aristóteles excluye de la poética.

[49] "Poetry imitates men who *live at the level of action*, for whom action is the goal and the principle of life: 'men in action' but also 'men of action'" (Else, 1957: 73).

antítesis *spoudaîoi-phaûloi* que establece en relación con el carácter de los actuantes no comporta solamente la contrariedad entre la virtud y el vicio, sino que está ligada a supuestos ético-políticos que se sustentan en el viejo ideal aristocrático de la *aretē*.[50] Más adelante, afirma que el héroe trágico, como Edipo o Tiestes, debe pertenecer a la clase de los varones que gozan de buena reputación, son prósperos y han nacido en el seno de alguna de las pocas familias ilustres (*Poet*. 1453a 9 y ss.).[51]

En *Poet*. 1448a 4-5 presenta un criterio tripartito mediante el que establece las tres maneras posibles de representación de los actuantes y en virtud del cual determina, además, no solo las diferencias entre los diversos géneros poéticos, como tragedia y comedia, sino también entre los artistas que se dedican a una misma actividad mimética, por ejemplo Polignoto, Pausón y Dionisio en pintura.[52] A pesar de las inconsistencias a las que estas consideraciones parecen dar lugar –especialmente la referencia al *toioútous* en 1448a 5–, lo que aparentemente Aristóteles trata de establecer aquí es una distinción entre dos aspectos en los que los objetos de las artes miméticas pueden ser considerados: por una parte, las dos clases de actuantes según sus caracteres, es decir, elevados o bajos, y por otra, las tres posibles formas de representación de los mismos a partir de un determinado grupo al cual toma como punto de referencia, es decir, mejores, peores o semejantes a nosotros.[53]

[50] "If we seek a larger reason why Aristotle holds –or originally held– strictly to his dichotomy between *spoudaîoi* and *phaûloi*, the answer must be that *the distinction was fundamental in the Greek aristocratic code, beginning with Homer*. It would be strange if Aristotle had not imbibed it early in his pre-Athenian education; and as Jaeger says, *his heart remained true to the old ideal*" (Else, 1986: 82) [el destacado es mío]. Cfr. también Lucas (1978: 63) y Sinnot (2009: 12 nn. 29 y 31).

[51] Halliwell (1987: 75) identifica cierta tensión entre el ideal heroico homérico al que Aristóteles parece aludir en la *Poética* y los códigos de virtud que caracterizan su filosofía práctica.

[52] Estas líneas han dado lugar a diversas posiciones entre los comentadores: algunos sostienen que se trata de una adición ulterior, como De Montmollin (1951: 25-29), Else (1957: 78-9); otros consideran que la tercera de las categorías es superflua, como Lucas (1978: 64); también están aquellos que intentan conciliar la oposición binaria de los caracteres a este sistema tripartito, por ejemplo Veloso (2004: 95-96), para quien la presencia de este último en la *Poética* es solo aparente.

[53] Según Else (1957: 89), a lo largo del capítulo la dicotomía entre las dos clases de hombres es estricta y el énfasis final de Aristóteles en la tragedia y la comedia prueba que esta es la auténtica diferencia genérica y, por esta razón, niega que exista una tercera categoría de objetos conformada por la mezcla de los otros dos, como es el caso de los actuantes que son semejantes a nosotros. Esto es lo que lo lleva a considerar como interpolaciones aquellas partes del capítulo que supuestamente refieren a un género intermedio de actuantes: *ē kaì toioútous* en 1448a 5; *Dionúsios dè homoíous* en 1448a 6; *Cleophōn dè homoíous* en 1448a 12 (1957: 81, 86). Para

La primera distinción remite a los objetos de las artes miméticas y la segunda, más bien, a las maneras de representación. Asimismo, a través del empleo de *kath' hemâs* en 1448a 4 refiere tácitamente a los ciudadanos como grupo de pertenencia ético, social y político.

En lo que resta del capítulo dos –1448a 5-18–, Aristóteles aplica el criterio de distinción por el objeto, y, en particular, la diferenciación de las tres maneras de imitación de los actuantes a todas las artes miméticas (*hekáste miméseon*) y a las distintas especies poéticas. Nuevamente se revela aquí el valor paradigmático que tiene la pintura –y las imágenes en general– a lo largo de la obra, ya que esta es el punto de partida de la argumentación.

> En efecto, Polignoto representaba (*eíkazen*)[54] <hombres> mejores (*kreíttous*), Pausón, peores (*cheírous*) y Dionisio, semejantes (*homoíous*).[55] Es evidente también que cada una de las artes miméticas (*miméseon*) de las que se ha hablado tendrá estas diferencias (*tàs diaphoràs*) y será diversa por imitar (*tôi mimeîsthai*) cosas diversas en esa forma, pues también en la danza, en la ejecución del *aulos* y de la cítara es posible que ocurran esas desemejanzas (*anomoiótetas*), y en los discursos en prosa y en los versos solos, por ejemplo: Homero, <imitaba a los actuantes> mejores (*beltíous*), Cleofón, semejantes (*homoíous*), Hegemón de Taso, el que primero hizo parodias, y Nicoares, el de la *Deilíada*, peores (*cheírous*). De igual manera, también ocurre en los ditirambos y en los *nómos*, pues alguno podría imitar (*mimésaito án*) tal como Timoteo y Filóxeno a los Cíclopes. Por esta misma diferencia (*têi diaphorâi*), se separa la tragedia de la comedia; pues una quiere imitarlos (*mimeîsthai boúletai*) peores, mientras que la otra, mejores (*beltíous*) que los de ahora.[56] (*Poet*. 1448a 5-18)

Veloso (2004: 97-102), la dupla *spoudaîos-phaûlos* no constituye un género y, por ello, tampoco ve razón alguna para que sus respectivos imitadores constituyan uno.

[54] Al igual que en *Poet*. 1 (1447a 19), en donde refiere en primer lugar a quienes representan con colores y figuras, aquí nuevamente comienza por la representación pictórica.

[55] Aristóteles también hace mención de las pinturas de Polignoto y las de Pausón en *Pol*. VIII 5 (1340a 36-37), pero a diferencia de la *Poética*, en la *Política* la referencia aparece en el marco de una consideración sobre las implicancias pedagógicas que las pinturas de ambos tienen en la educación de los jóvenes. Esta cuestión es analizada con más detenimiento en el capítulo dos.

[56] A través de la referencia a los hombres *de ahora*, actuales, Aristóteles parece querer establecer una contraposición con los héroes mitológicos. Cfr. Sinnot (2009: 12-13 n. 32).

A pesar de que en la *Poética* no hay ninguna referencia explícita a la dimensión social de las artes miméticas, en este capítulo es posible hallar indicios claros que permiten identificar supuestos, los cuales remiten a un ideal ético-político aristocrático. Así, por ejemplo, la distinción de los actuantes en *spoudaîoi* y *phaûloi*, la tácita referencia a los ciudadanos que subyace en las tres maneras de imitación de los mismos, y el hecho de que esta diferenciación en el carácter de los actuantes determine la distinción entre las especies poéticas, en especial la tragedia y la comedia, resultan particularmente significativos en el intento de establecer una posible conexión entre la *Poética* y las consideraciones sobre las artes miméticas expuestas en los dos últimos libros de la *Política*.[57]

I. 1. 3. Los modos de la poética

Teniendo en cuenta la estructura argumentativa y los temas tratados en *Poet*. 3, se pueden distinguir tres partes: la primera –1448a 19-24–, en la que Aristóteles presenta el criterio de diferenciación por el modo; la segunda parte –1448a 24-28–, en la que describe el entrecruzamiento de los tres criterios presentados al inicio de la obra; finalmente, y hasta terminar el capítulo –1448a 28-b 2–, hace una digresión sobre el reclamo de los dorios de ser los creadores del drama. Debido al significado y relevancia de los empleos del vocabulario mimético atestiguados a lo largo del capítulo, solo me ocuparé aquí de las dos primeras.

> Además de estas (*toúto̲n*),[58] existe una tercera diferencia respecto del modo (*ho̲s*) en que alguno podría imitar (*mimé̲saito án*) cada una de estas cosas, pues también es posible con los mismos <medios> imitar (*mimeîsthai*) las mismas cosas a veces (*hotè mèn*) narrándolas (*apaggélonta*) –o (*è̲*) deviniendo otro (*héterón ti gignómenon*), tal como hace/compone (*poieî*) Homero o (*è̲*) como él mismo (*ho̲s tòn autòn*)

[57] Sobre esta cuestión me ocuparé más detenidamente en el capítulo dos.

[58] Según Lucas (1978: 66 *ad* 1448a 19), el *toúto̲n* refiere a *mimé̲seo̲n*; para Else (1957: 90 n. 1) a las artes, mientras que para Veloso (2004: 103 n. 63) a las diferencias ya mencionadas. Esto último parece ser lo más plausible teniendo en cuenta el curso posterior de la argumentación.

> y no cambiando (*mè metabállonta*)–, a veces (*è*) <introduciendo>[59] a todos los imitados (*toùs mimouménous*)[60] como actuantes y estando en actividad (*hos práttontas kaì energoûntas*). (*Poet*. 1448a 19-24)

Como hemos visto en los dos primeros capítulos de la *Poética*, Aristóteles aplica los criterios de diferenciación por los medios y por los objetos a todas las artes miméticas, tomando la pintura como punto de partida en ambos casos. Sin embargo, resulta notorio que el criterio de distinción por el modo solo se aplique a algunas de estas artes.[61] Si se tiene en cuenta la diferenciación de las artes miméticas conforme a los medios empleados propuesta en *Poet*. 1, este tercer criterio se aplica a las artes que emplean la palabra (*lógos*) separadamente –ya sea en prosa o en verso–, y a las que la emplean acompañada de otros medios: tal es el caso de la tragedia, de la comedia, probablemente también de los *nómos* y los ditirambos y, por ende, también de aquellas cuyo medio es la voz.

En definitiva, la diferenciación por el modo corresponde al aspecto cualitativo del discurso empleado por las distintas especies poéticas, en razón de lo cual este tercer criterio parece no poder aplicarse ni a las artes visuales ni a la danza ni tampoco a la música instrumental. Asimismo, se encuentra en estrecha relación con la triple clasificación propuesta en *Resp*. III 392d-394d, donde Platón distingue el modo narrativo (*haplêi diegései*, 392d 5), el mimético (*dià miméseos*) y el

[59] Supongo aquí el mismo verbo que Aristóteles emplea en *Poet*. 1460a 10, esto es, *eiságo*.

[60] Al igual que García Yebra (1992: 133 n. 46) y Schlesinger (1977: 40), me inclino por la interpretación pasiva de este participio. Contrariamente, Lucas (1978: 67-68), Rostagni (1945: 14 *ad* 23), Else (1957: 94), Veloso (2004: 103 n. 64) y Sinnot (2009: 18 n. 44) proponen una interpretación activa. Según la primera lectura, queda en claro que quienes son presentados de manera directa en el relato o en la representación como actuantes y en actividad son los personajes imitados. En cambio, la traducción activa sugiere que se trata de los actores, pero como advierte García Yebra: "resultaría que el poeta dramático imitaría a los actores, cuando en realidad imita, mediante los actores, a los personajes de la fábula; estos son, por consiguiente, *imitados* por el poeta (a través de los actores)". Además, los actores son por definición actuantes mientras que los personajes son los que pueden ser presentados (*imitados*) ya sea de manera directa o bien de manera indirecta por medio del relato. Además, algunos de los que proponen la interpretación activa entienden que mediante este participio Aristóteles se refiere a los caracteres dramáticos.

[61] Lucas (1978: 66) asegura que la división por el modo se aplica únicamente a aquellas formas de la mimesis que emplean la palabra (*lógos*). En el mismo sentido, Veloso (2004: 113) señala que la diferenciación por el modo no podría aplicarse a la pintura: "Seria possível imitar como cores e figuras –isto é, pintar– pessoas virtuosas de uma maneira diferente da de Polignoto?".

que emplea ambos (*di' amphotéro̱n*, 392d 6).[62] Más allá de la inversión genérica que supone la clasificación propuesta por Aristóteles en *Poet.* 1-3 y de la diversa valoración que ambos filósofos confieren a cada uno de los modos –ya que para Platón el paradigma es el relato épico y, para Aristóteles, el drama trágico–, la relación entre ambas distinciones es innegable, y los dos casos atestiguan un incipiente interés por los aspectos formales del discurso.[63]

El pasaje antes citado es uno de los que plantea más dificultades en la *Poética*, ya que por causa de su compleja sintaxis los intérpretes se alinean principalmente en dos grupos: por un lado, quienes identifican tres modos de la mimesis –narrativo, dramático, mixto– y por otro, quienes solo identifican dos –narrativo y dramático–.[64] El uso del adverbio *hotè mèn* en 1448a 21 hace

[62] Como señala Kirby (1991: 116-117; 1996: 29, 32-33 figs. 1 y 2), Aristóteles invierte el esquema sobre la relación entre *dié̱ge̱sis* y *míme̱sis* propuesto por Platón en *Resp*. III (392d-394d), donde el primero es el género, y la ausencia o presencia del segundo da lugar a sus distintas especies. Contrariamente, en la *Poética* la *míme̱sis* aparece como el género y el objeto de las divisiones. Aristóteles ofrece divisiones completamente nuevas y solo en la última de ellas recoge la distinción platónica como una subdivisión del modo de imitación. Para Kirby, esta inversión del género es lo que posibilitó una expansión del campo de investigación y, sobre todo, un acercamiento más comprensivo a la técnica poética, no circunscribiéndola únicamente a la esfera de lo narrativo. Halliwell (1998: 128 n. 34) expresa consideraciones análogas sobre la relación de género y especie que guardan estos términos en ambos filósofos, aunque resalta que Aristóteles conserve el esquema tripartito inicialmente propuesto por Platón.

[63] Según Else (1957: 97), la novedad del esquema aristotélico no reside en la forma de la clasificación, sino en la significación interna y en la aplicación práctica que Aristóteles le otorgó a la misma, haciendo de ella una nueva teoría. Esta revisión drástica reside en el concepto mismo de imitación. Tanto para Platón como para Aristóteles el modo dramático es la imitación por excelencia, pero ambos lo comprenden de manera diversa y le otorgan un lugar distinto en sus respectivos esquemas. Para Platón se trata de una experiencia personal y de relación directa, cuyos efectos ético-emocionales en los actores y en el auditorio tienen implicancias políticas negativas. Contrariamente, Aristóteles no se refiere a los estados psíquicos del poeta ni tampoco pretende legislar para una comunidad, sino que piensa en el carácter dramático como expresión directa de la verdad humana y, por ende, como el modo más elevado de la imitación. Se trata de un mismo esquema, pero invertido; Else cree que Aristóteles no expone el nuevo significado que supuestamente otorga al concepto de imitación, sino que lo da tan por sentado que deberíamos presumir que lo explica en otra parte. Esta explicación no resulta convincente y, entre otras cosas, no es correcto afirmar que Aristóteles se desinterese por los efectos emocionales y que no tenga pretensiones legislativas en sus consideraciones sobre el arte poético.

[64] Ambas interpretaciones pueden esquematizarse del siguiente modo:
Dos modos de la mimesis:
I. Modo narrativo (*hotè mèn apaggélonta*), con dos modalidades:
a) narrativo mixto: es el caso de Homero, que en un cierto punto del relato deviene en otra persona (*e̱ héterón ti gignómenon hó̱sper Hóme̱ro̱i poieî*).

suponer la presencia de un segundo adverbio en correlación, sin embargo, a raíz del empleo sucesivo de las tres disyunciones (*è* en 1448a 21, 22 y 23), resulta complejo determinar cuál de ellas cumple tal función.

La mayoría de los comentadores se inclina por una lectura bipartita y sostiene que Aristóteles se refiere en primer lugar al modo narrativo (*apaggélonta*, 1448a 21), el cual tiene dos modalidades: una forma narrativa pura (*hos tòn autòn kaì mè metabállonta*, 1448a 22-23) y una forma narrativa mixta (*héterón ti gignómenon hósper Hómeroi poieî*, 1448a 21-22), y en segundo lugar al modo dramático (*è pántas hos práttontas kaì energoûntas toùs mimouménous*, 1448a 23-24).[65] Por su parte, quienes se inclinan por la existencia de tres modos, consideran que Aristóteles se refiere primero, al modo mixto: aquel en que el poeta por momentos narra y por momentos deviene otro, al asumir el rol de un carácter, como es el caso de Homero (*hotè mèn apaggélonta è héterón ti gignómenon hósper Hómeroi poieî*, 1448a 21-22); luego, al modo narrativo, en el que el poeta se mantiene invariablemente en su rol de narrador (*è hos tòn autòn kaì mè mettabállonta*, 1448a 22-23); finalmente, al modo dramático (*è pántas hos práttontas kaì energoûntas toùs mimouménous*, 1448a 23-24).[66]

b) narrativo puro: el autor conserva su propia persona y no cambia (*è hos tòn autòn kaì mè mettabállonta*).
II. Modo dramático: los imitados –los personajes del drama– actúan y operan directamente (*è pántas hos práttontas kaì energoûntas toùs mimouménous*).
Tres modos de la mimesis:
I. Modo mixto u homérico: el poeta a veces narra y otras asume el rol de un carácter (*hotè mèn apaggélonta è héterón ti gignómenon hósper Hómeroi poieî*).
II. Modo narrativo: el poeta se mantiene invariablemente como narrador (*è hos tòn autòn kaì mè mettabállonta*).
III. Modo dramático: los imitados actúan y toman parte durante toda la obra (*è pántas hos práttontas kaì energoûntas toùs mimouménous*).

[65] Entre los intérpretes o traductores que se inclinan por esta interpretación se encuentran: Rostagni (1945: 14 *ad* 23), Schlesinger (1977: 40), Halliwell (1987: 77), García Yebra (1992: 251 n. 46), Heath (1996: 5), Cappelletti (1998: 3 nn. 54 y 56), Veloso (2004: 113) y Sinnot (2009: 18 n. 45). Por su parte, De Montmollin (1951: 30 n. 49) propone una división binaria, a la cual pretende diferenciar de otras interpretaciones similares, como la de Rostagni, de la que, en realidad, no difiere en demasía. Cfr. Rostagni (1945: 148-149 *ad* 6-7).

[66] Tanto Lucas (1978: 66-67) como Else (1957: 91-101) adhieren a esta lectura. Este último considera que el *héterón ti gignómenon* es una interpolación tardía inspirada en el esquema platónico. A su entender, Aristóteles no pudo haber escrito esta fórmula ya que su concepto de imitación nada tiene que ver con la personificación, sino que es más bien un método de alternancia entre el poeta y sus caracteres. La expresión originalmente escrita por Aristóteles podría haber sido, según Else, la siguiente: *hotè d'êthós ti eiságonta*. Sin embargo, esta interpretación se sustenta en una suposición previa de lo que es la mimesis

La importancia que Aristóteles otorga a la figura de Homero desde el inicio de la obra –y especialmente en *Poet*. 24, donde destaca su singularidad respecto de los restantes poetas épicos– abona la primera interpretación, que identifica en el pasaje dos modos de la mimesis, puesto que el proceder homérico no parece constituir en sí mismo un modo independiente, sino una variante del modo narrativo.[67] En virtud de lo cual, solo el tercer empleo de la disyunción –*è* <= *hotè dè*> *pántas hos práttontas kaì energoûntas toùs mimouménous* en 1448a 23-24– estaría en correlación con el *hotè mèn* inicial.[68]

Se suele pensar que lo que está en juego en el criterio aristotélico de distinción por el modo es nada menos que la concepción misma de la mimesis, ya que al parecer este criterio se aproxima más a la esencia de la poética, esto es, al drama.[69] La relevancia que se le otorga a este tercer criterio se sustenta en un pasaje posterior de la obra, *Poet*. 24 (1460a 5-11), en el cual Aristóteles vincula la condición de imitador (*mimetés*) a la introducción (*eiságein*) de los caracteres dramáticos, por ejemplo, un varón o una mujer. Como veremos detenidamente en la cuarta sección de este capítulo, el empleo del vocabulario mimético en dicho pasaje resulta sumamente revelador en la medida en que Aristóteles identifica allí al hacer mimético con el modo dramático. Sin embargo, en *Poet*. 3 se limita a presentar los dos –o, según algunos autores, los tres– modos de la mimesis sin establecer valoración alguna sobre el empleo de cada uno de ellos. Más allá de la preeminencia que en *Poet*. 24 le otorga al modo dramático, es claro que en *Poet*. 3 el modo narrativo –con sus dos variantes– y el modo dramático tienen un mismo rango jerárquico. Contra quienes, como Else (1957: 90 y 100), sostienen la primacía del criterio de diferenciación por el modo, es preciso destacar que

aristotélica. Por otra parte, no hay indicios que permitan poner en tela de juicio la autenticidad del *héterón ti gignómenon*.

[67] Según Halliwell (1987: 77), a través de la limitada y rígida distinción de dos modos –narrativo y dramático–, lo que Aristóteles pretende es reducir la investigación a aquellos empleos del lenguaje que concuerdan con la mimesis de la acción humana y cuyo efecto es apuntar hacia una comprensión de la mimesis esencialmente dramática.

[68] Al igual que en los dos capítulos previos, la división de *Poet*. 3 tampoco constituye para Veloso (2004: 112-5) una división de género válida, al menos en los términos establecidos por *PA* I 4, ya que no respeta la exigencia de que exista una contrariedad. La diferenciación de *Poet*. 3 reside en las varias figuras del lenguaje y, por ende, se trata de una distinción interna al relato. El poeta verdaderamente no narra, sino que imita a alguien que narra y el relato como tal, puede comportar en su interior diversas formas.

[69] “being in effect the curve of imitation itself as it rises toward complete fulfillment. *At the peak stands drama = pure imitation*” (Else, 1957: 101) [el destacado es mío].

este opera sobre las líneas establecidas por los otros dos –medios y objetos–, especialmente por el primero, porque el modo remite necesariamente a uno de los medios: el discurso.

A lo largo de la presentación de los tres criterios, puede observarse que Aristóteles apela de manera constante a las divisiones como herramienta metodológica.[70] De hecho, cierra esta primera parte de la obra, dedicada a la delimitación genérica de las artes miméticas y, en especial, de las diversas especies poéticas, mostrando la interrelación mutua que existe entre los criterios de diferenciación propuestos.

> En efecto, la mimesis está en estas tres diferencias, (*en trisì dè taútais diaphoraîs he mimesis estin*), como dijimos desde el principio, por medio de que (*en hoîs*), qué (*te <kaì hà>*) y cómo (*kaì hós*).[71] De modo que por una parte, Sófocles sería imitador (*mimetès*) igual que Homero, pues ambos imitan (*mimoûntai*) <actuantes> elevados (*spoudaíous*), por otra parte, sería igual que Aristófanes, pues ambos

[70] Para Solmsen (1935: 196) no caben dudas de que el método empleado en estos primeros capítulos forma parte del legado platónico: "Now we need only call these classifications by their good Platonic name of *diairéseis* […] we are on Platonic ground in this part of the *Poetics*". Por su parte, Else (1957: 16) reconoce que este procedimiento inicial se sustenta en gran medida en el método platónico *diairético*, pero subraya que este proceder se da exclusivamente en el interior de la división tripartita. Solo una vez que Aristóteles ha establecido la división tripartita procede *diairéticamente*. Else no niega la influencia platónica, pero reconoce que no se trata de una influencia directa. Más aun, retoma parcialmente el esquema propuesto por Solmsen y admite el carácter fundamentalmente bilateral del análisis aristotélico de los medios. Su interpretación es ambigua, pues asegura que el pensamiento de Aristóteles es, en un sentido, altamente no platónico y, en otro sentido, muy platónico (1957: 38 y ss.). Düring (1990: 264) rechaza la interpretación propuesta por Solmsen.

[71] Else (1957: 123) encuentra que este pasaje es inexacto con respecto a la "genuina" doctrina aristotélica de las *differentiae*, ya que parece comprender los tres criterios como mutua y simétricamente implicados. En la perspectiva "genuina", Sófocles y Homero podrían ocupar posiciones análogas, pero no idénticas, porque la clasificación por el método alcanza su momento culminante con el desarrollo de la tragedia, mientras que la del objeto aparece al comienzo y se mantiene hasta el final. Si bien reconoce la autenticidad del pasaje, sugiere que fue incorporado por el propio Aristóteles, en su último período en Atenas, como parte de la nota sobre el origen de la palabra "drama". La simetría que se establece aquí entre los tres criterios constituye la principal inexactitud y no se corresponde con la jerarquía que supuestamente existe entre ellos desde el inicio de la obra (1957: 104 n. 38). Pero, ¿por qué razón Aristóteles contradiría su visión jerárquica de los tres criterios de diferenciación en una adición posterior? Además, en los tres primeros capítulos de la obra no establece jerarquía alguna entre los criterios, de modo que la mimesis no puede vincularse preferentemente a ninguno de ellos.

> imitan (*mimoûntai*) actuantes (*práttontas*)[72] en actividad (*drôntas*). De ahí que algunos afirman que las mismas <composiciones> (*autá*) se llaman "dramas" (*drámata*) porque imitan (*mimoûntai*) <a los actuantes> en actividad (*drôntas*). (*Poet*. 1448a 24-29)

A través de estos dos ejemplos –en los que tan solo refiere a tres formas poéticas: épica, tragedia y comedia, y a los tres poetas que eran, por entonces, los más representativos de cada una de ellas: Homero, Sófocles y Aristófanes–, Aristóteles muestra la confluencia y la relatividad de los criterios propuestos.[73] En ninguna de las dos comparaciones que presenta, Sófocles-Homero y Sófocles-Aristófanes, hace alusión alguna a los medios.[74] Estos autores podrían ser incluidos en la misma categoría de imitadores no solo por el modo que emplean, sino también por los medios, ya que tanto la tragedia como la comedia pertenecen a las artes miméticas que emplean los tres medios –ritmo, discurso y armonía–, combinados entre sí (*memigménois*, 1447a 23), y por partes (*katà méros*, 1447b 28). Es probable que recurra únicamente a estas tres especies poéticas para ejemplificar la interrelación que existe entre los criterios de diferenciación, porque los tres criterios no pueden aplicarse a las restantes artes miméticas, sino solo a la poética.

En los tres primeros capítulos de la *Poética*, Aristóteles delimita el significado que mimesis y su familia de palabras tendrán a lo largo de la obra, pues los restantes usos de este vocabulario seguirán un patrón de empleo consistente con las diferenciaciones establecidas inicialmente. En la definición y en el análisis de cada una de las especies poéticas puede observarse que aplica algunos de los tres criterios de diferenciación de la mimesis, por ejemplo, cuando define la comedia como mimesis de hombres inferiores

[72] Hay quienes ven en esta referencia a *práttontas* (1448a 27) una inconsistencia con *Poet*. 2, donde Aristóteles afirma que los actuantes son el objeto de todas las artes miméticas y, por consecuencia, de todos los poetas. De modo que este no constituiría un rasgo distintivo de la representación dramática, ya sea trágica o cómica. Según Veloso (2004: 105, 112), el objeto primario de la imitación poética es un narrador, que como tal es un actuante, y solo secundariamente constituyen su objeto las personas involucradas en el relato; es a eso a lo que refiere el capítulo dos. Contrariamente, lo que Aristóteles pretende enfatizar en *Poet*. 1448a 23 y 27 es el carácter directo de la representación dramática.

[73] Rostagni (1945: 15 *ad* 25-28) y Else (1957: 105) ponen en duda que Aristóteles considerara canónica la figura de Aristófanes, ya que en *EN* 1128a 22 critica la comedia antigua por su lenguaje vergonzoso u obsceno (*he aischrología*).

[74] Con la primera comparación, subraya que la épica y la tragedia tienen un objeto común, mientras que, con la segunda, refiere al carácter dramático que la tragedia y la comedia comparten.

(1449a 31) utiliza el criterio de diferenciación por el objeto,[75] y cuando refiere a la epopeya como imitación narrativa y en verso (1459a 17) tiene en cuenta el modo y el medio empleados.[76] Mientras que en su definición de la tragedia como imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, por medio de un lenguaje agradable, con cada una de las especies separadamente en partes, en la que los personajes actúan y no por medio del relato, etcétera (1449b 24-27), aplica los tres criterios de diferenciación.[77] Asimismo, en la obra puede observarse un marcado predominio del criterio de distinción por el objeto, puesto que en varias ocasiones asegura que la tragedia es imitación de una acción (1449b 36 y 1450 b3-4), reiteradamente caracteriza el tipo de acción en torno a la cual se organiza el *mûthos* trágico (1450b 25-26, 1452a 1-3, 52b 32-38), insistentemente señala la primacía de este entre las seis partes que componen la tragedia (1450a 15, 22, 29-32, 38-39, b 24, 1451b 27-29) e indica el tipo de actuantes que ella imita (1454b 8-9), etcétera.[78]

I. 2. Las causas naturales de la mimesis y el desarrollo de las artes miméticas

Una vez que ha presentado, en *Poet*. 1 a 3, los tres criterios de diferenciación de las artes miméticas, Aristóteles se dedica, en el capítulo cuatro, a la consideración de las causas de la poética y al desarrollo de sus especies. Este proceder se corresponde con la formulación metodológica establecida inicialmente de ocuparse en primer lugar de los principios generales del arte poético. En *Poet*. 4 pueden distinguirse dos partes: la primera (1448b 4-24),

[75] En *Poet.* 1447b 24-28 refiere a los medios empleados por la comedia –ritmo, canto y verso–, además señala que esta junto con la tragedia se diferencian porque emplean estos medios por partes.

[76] En *Poet.* 1449b 9-11, compara epopeya y tragedia en relación con los tres criterios miméticos: “La epopeya acompañó (*ekoloúthesen*) a la tragedia solo en cuanto a ser mimesis de hombres esforzados (*mímesis spoudaíon*) en verso y con discurso (*metà métrou lógoi*), pero se diferencian porque <la epopeya> tiene un verso uniforme y es un relato (*apaggelían*)”. Asimismo, en *Poet.* 1449b 21 menciona a la epopeya como el arte de imitar en hexámetros (*tês en hexamétrois mimetikês*). Otras referencias al carácter narrativo de la epopeya pueden hallarse en 1459b 26-27 y en 1459b 33-37.

[77] Igualmente, en *Poet.* 1450a 10-12, organiza las seis partes de la tragedia según estos tres criterios.

[78] Una prueba bastante clara de este predominio reside en que, ni bien comienza la obra (1447a 9-10), refiere a la estructuración de las tramas.

en la que presenta las causas naturales de la poética, describe la relación entre el aprendizaje mimético y el placer que este necesariamente comporta; la segunda parte –que se inicia en 1448b 24 hasta 1449a 4– describe el desarrollo histórico de la poética, prestando especial atención a la diferenciación y a la evolución de sus distintas especies. Todo el capítulo, y en especial la primera parte, es una pieza clave no solo para comprender la significación del vocabulario mimético en la *Poética*, sino, fundamentalmente, para elucidar la concepción aristotélica general de la mimesis, es decir, no meramente circunscrita a la poética ni a las artes miméticas. El pasaje que transcribo a continuación revela, justamente, que Aristóteles concibe la mimesis desde una perspectiva natural o física que trasciende el ámbito de las artes miméticas o, de manera más precisa, se halla en continuidad con él.

> Parecen (*Eoíkasi*) haber engendrado (*gennêsai*) enteramente (*hólos*)[79] a la poética (*tèn poietikèn*) dos causas (*aitíai*) y estas <son> naturales (*phusikaí*), pues el imitar (*tó mimeîsthai*) es connatural (*súmphuton*) a los hombres desde niños y en esto difieren de los otros animales (*tôn állon zóion*), en que <el hombre> es el más mimético/imitativo (*mimetikótaton*) y adquiere los primeros aprendizajes (*tàs mathéseis*) a través de la mimesis/imitación (*dià miméseos*), y todos se regocijan (*tò chaírein*) con las imágenes/imitaciones (*toîs mimémasi*).[80] Prueba (*semeîon*) de esto es lo que ocurre en la práctica (*epì tôn érgon*),[81] pues observamos (*horômen*) penosamente las cosas mismas, al tiempo que disfrutamos contemplando (*theoroûntes*) las imágenes (*eikónas*) más exactas de estas, tal como las figuras de las fieras (*theríon*) más innobles y de cadáveres (*nekrôn*). Y la causa (*aítion*) de esto es que aprender (*manthánein*) no solo es placentero (*hédiston*) para los filósofos (*toîs philosóphois*), sino también igualmente para los otros <hombres>, aunque toman parte de ello en poca medida. Por esto también <los hombres> se regocijan (*chaírousi*) mirando (*horôntes*) las imágenes

[79] Como señala Lucas (1978: 71), el empleo del adverbio *hólos* refiere a las causas genéricas de la poética, en contraste con las causas particulares que determinaron el desarrollo de sus distintas especies. Como veremos más adelante, estas causas lo son también de las restantes artes miméticas.

[80] Debido al predominio de ejemplos visuales a lo largo del pasaje, me inclino a traducir *mimémasi* por ‘imágenes’, pero legítimamente también puede traducirse por ‘imitaciones’.

[81] Sigo aquí la traducción propuesta por Rostagni (1945: 18 *ad* 9), quien subraya el carácter habitual de la expresión *epì tôn érgon* en el corpus aristotélico, a la vez que muestra la inadecuación de referir la misma a “las obras de arte”.

> (*tàs eikónas*), porque ocurre que contemplándolas (*theoroûntas*) aprenden (*manthánein*) y razonan (*sullogízesthai*) qué es cada uno (*tí hékaston*), tal como que este es aquel (*hoùtos ekeînos*). Puesto que, si por casualidad uno no ha visto previamente (*proeorakós*) <el objeto>, no producirá placer en cuanto imagen (*hêi mímema*), sino por la ejecución o por el color o por alguna otra causa semejante. Siendo para nosotros conforme a la naturaleza el imitar y la armonía y el ritmo (*katà phúsin dè óntos hemîn toû mimeîsthai kaì tês harmonías kaì toû ruthmoû*) (pues en relación con los versos es evidente que son partes de los ritmos), desde el principio los que han nacido dotados (*hoi pephukótes*) en el más alto grado para esas cosas (*pròs autà málista*), avanzando poco a poco (*katà mikròn proágontes*) engendraron (*eggénnesan*) la poesía (*tèn poíesin*) a partir de sus improvisaciones. (*Poet*. 1448b 4-24)

El vocabulario empleado a lo largo del pasaje: *gennêsai* en 1448b 4, *phusikaí* y *súmphuton* en b 5, *zóion* en b 7, *theríon* y *nekrôn* en b 12, *katà phúsin* en b 20, *hoi pephukótes* en b 22 y *egénnesan* en b 23, revela que Aristóteles sitúa la investigación sobre las causas del arte poético en el ámbito de la naturaleza (*phúsis*). Asimismo, en la descripción del nacimiento, desarrollo y evolución de las especies poéticas subyace una visión orgánica. A pesar de que refiere a la naturaleza y a los hechos de la experiencia, se suele destacar que esta investigación tiene un carácter teórico antes que empírico.[82] La reconstrucción "histórica" de la evolución de las distintas especies está determinada por el valor paradigmático que, a priori, Aristóteles otorga a la tragedia como modelo de la producción poética.[83] A pesar del innegable carácter especulativo de su indagación, no es posible descartar que sus consideraciones sobre la habilidad mimética ingénita en los animales, así como aquellas sobre el carácter cognitivo que esta tiene para el hombre, puedan haber estado vinculadas a la observación de los comportamientos miméticos en niños y animales.[84] En

[82] El *eoíkasi* de la línea 1448b 4 tiene –según Else (1957: 126)– un sentido empírico engañoso, en la medida en que la "historia" que Aristóteles presenta es una construcción a priori, es teórica y su esquema de desarrollo deriva de ciertas convicciones sobre la naturaleza de la poesía, que no son el producto de una investigación. En este mismo sentido, se pronuncian De Montmollin (1951: 32) y Halliwell (1987: 79), para quien: "the approach found in this chapter remains heavily theoretical".

[83] Agradezco las observaciones de la doctora Graciela Marcos sobre esta cuestión.

[84] "he rightly inferred from the habits of children that the instinct is fundamental" (Lucas, 1978: 75).

general, los comentadores desprecian o incluso ignoran estas referencias a la naturaleza en la *Poética*, pero teniendo en cuenta que la habilidad mimética y las artes que derivan de ella no pueden desvincularse de su dimensión natural, estas alusiones no deben ser soslayadas.[85]

A pesar de la clara enunciación inicial (*aitíai dúo tinès kaì haûtai phusikaí*, 1448b 4-5), la determinación de las causas es uno de los problemas centrales que plantea la exégesis de la *Poética,* puesto que la ambigüedad del texto no permite establecer con certeza cuál es la segunda causa a la que Aristóteles se refiere. Al respecto, suelen adoptarse dos posiciones: o bien se afirma que estas dos causas son el impulso mimético (1448b 4) y el placer natural en la mimesis (1448b 8-9), o bien, conjugando en la primera causa el impulso y el placer mimético, se aduce que la segunda de las causas es el carácter connatural del ritmo y de la armonía (1448b 20-21).

A favor de la primera interpretación se alega que el ritmo y la armonía son introducidos tardíamente y de forma subsidiaria, y que ambos forman parte de la habilidad mimética ingénita, esto es, de la primera causa.[86] Por otro lado, a favor de la segunda, se apela al paralelismo del *gennê̱sai* de la línea 4 y el *egénne̱san* de la línea 23.[87] Resulta difícil inclinarse por alguna de estas dos interpretaciones en la medida en que existen argumentos plausibles tanto a favor como en contra de cada una de ellas.

Aunque la estructura de la argumentación aparentemente apoya la primera alternativa, me inclino, no obstante, por la segunda debido a que el carácter ingénito del imitar está inseparablemente ligado al regocijo que producen las imágenes/imitaciones (*toîs mimê̱masi*, 1448b 9). Puesto que la habilidad de imitar es una capacidad innata de conocimiento, el placer que produce

[85] Sobre las referencias tácitas y expresas a la *phúsis* en la *Poética* me ocuparé con detenimiento en la segunda sección del capítulo cuatro.

[86] A continuación, menciono solo algunos de los autores que se han inclinado por esta interpretación: Cope (1877: *ad* I, XI 23), Rostagni (1945: 17 *ad* 4), Schlesinger (1977: 42), Halliwell (1987: 79), Long (1990: 581), Cappelletti (1990: 4 n. 72), Barbero (2004: 153).

[87] Entre quienes defienden esta interpretación se encuentran Butcher (1951: 15 *ad loc*.), Lucas (1978: 74), García Yebra (1992: 253 n. 56), Heath (1996: 6-7 n. 12), etcétera. Tanto De Montmollin (1951: 35-36) como Else (1957: 131) han intentado explicar la asimetría entre las dos causas, pues Aristóteles le dedica a la primera quince líneas mientras que a la segunda solo dos. Para ambos, gran parte del pasaje (1448b 6-8 y b 12-19) está compuesto por adiciones interdependientes al texto original, que pretenden enfatizar el aprendizaje y el placer intelectual que conlleva la actividad mimética. Por su parte, Else considera decididamente riesgoso catalogar los fragmentos anexados como tardíos y pertenecientes a un estadio definitivo, lo cual contradice su hipótesis sobre una datación temprana de la *Poética*.

el aprendizaje mimético no es precisamente una causa de la poética –y de las artes miméticas en general–, sino más bien un aspecto concomitante de aquel instinto. En definitiva, el placer mimético es indisociable de la habilidad mimética innata y, en este sentido, ambos constituyen la primera causa: "la primera es el instinto de imitación y el placer que se experimenta" (De Montmollin, 1951: 52).[88] En defensa de esta interpretación puede alegarse que no solo el imitar, sino también la armonía y el ritmo, son naturales para los hombres (*Poet*. 1448b 20). Además, la referencia, en *Poet*. 1448b 22-23, a los hombres que desde su nacimiento han sido mejor dotados para estas cosas –para el imitar, el ritmo y la armonía–, abona esta lectura.[89] Asimismo, en *Pol*. 1340b 16-19, asegura que los hombres tienen un parentesco o una afinidad ingénita con la armonía y el ritmo, idea que también está presente en Platón.[90] El instinto mimético y la aptitud natural para la armonía y el ritmo, que Aristóteles universalmente atribuye a los hombres, sugieren que estas dos causas naturales no solo dan lugar a las distintas especies poéticas, sino también a todas las artes miméticas.

La *phúsis* es la fuerza productiva que origina la poesía y, en general, las artes miméticas y, a su vez, la *phúsis* humana está constituida por estas habilidades ingénitas.

En distintos pasajes del corpus, describe las habilidades imitativas de ciertos animales, por ejemplo en *HA* 597b 24-30 y 612b 17-35, pero en *Poet*. 1448b 7-9 ofrece tres razones que explican el carácter distintivo que esta habilidad innata tiene en el hombre. En primer lugar, afirma que es en él en quien tal habilidad encuentra su máximo desarrollo, tal como lo prueba el empleo del superlativo *mime̲tikó̲tatón* en 1448b 7.[91] En segundo lugar, asegura que es a través de la mimesis que los hombres adquieren sus primeros aprendizajes. Finalmente, se refiere al regocijo que todos los hombres sienten ante las imágenes o imita-

[88] "la première est l'instinct d'imitation et le plaisir qu'on éprouve".

[89] En la referencia a la connaturalidad de la armonía y del ritmo en *Poet*. 1448b 20-21, algunos intérpretes ven una alusión implícita a los medios de la mimesis, pero sin el *lógos*. Sin embargo, como señala Rostagni (1945: 18-19), Aristóteles no tiene en mente aquí los medios de la poética, sino las manifestaciones o la forma primordial del *mimeîsthai*.

[90] En *Leg.* 653e 3-654a 3, 664e-665a, 672c-d y 673d, Platón afirma que el ritmo y la armonía distinguen al hombre de los otros animales, en la medida en que es el único capaz de percibirlos. Asimismo, señala que el placer acompaña a ambos, y que ellos han dado lugar a los dos pilares de la educación tradicional griega: la música y la gimnasia.

[91] Una afirmación análoga puede hallarse en la obra pseudoaristotélica *Problemata* 956a 14: *è̲ hóti mime̲tikó̲taton; mantháein gàr dúnatai dià toûto*. Cfr. Halliwell (2001: 87).

ciones. Aunque Aristóteles deja en claro que la habilidad innata de imitar no es exclusiva de los hombres, no obstante le confiere un carácter especialmente humano en cuanto ella es una herramienta primaria de aprendizaje.[92] El carácter connatural de la mimesis, la armonía, el ritmo, y las tres razones que esgrime para destacar la importancia que la primera tiene para los hombres, son elementos claves para la comprensión general de la mimesis aristotélica, por cuanto ponen de manifiesto la continuidad natural que existe entre la habilidad mimética ingénita, la poética y, en general, las artes miméticas, puesto que a partir de esa capacidad cognitiva originaria se derivan y se desarrollan estas artes como formas más o menos complejas de conocimiento.

Después de establecer las razones que determinan el carácter distintivo de la mimesis en los hombres, Aristóteles inicia una extensa argumentación por medio de la cual ofrece, en primer lugar, un signo (*se̲meîon dè*, 1448b 9), una prueba, del regocijo que todos experimentan ante las imágenes y, luego, explica la causa (*aítion dè,* 1448b 12).[93] Como evidencia empírica del placer que provocan las imágenes en todos los hombres, aduce que en la práctica observamos ciertas cosas penosamente, pero disfrutamos al observar las imágenes más exactas de estas, y propone como ejemplos las figuras de las fieras más indignas y de cadáveres.[94] Aristóteles apela a ellos con el objeto

[92] Varios autores han subrayado el carácter antropológico que la imitación tiene para Aristóteles, por ejemplo Most (1998: 382) afirma que la mimesis es para el filósofo “an anthropological universal that distinguishes us from most other animals”; González (1999: 28) habla del “particular peso antropológico de la poesía y, por ende, de la literatura”. En el marco de su comprensión de la mimesis aristotélica como una forma de significación intencional, Halliwell (1999*c*: 315) señala que la intencionalidad en que las obras miméticas se fundamentan es un *datum* antropológico sobre su permanencia como práctica cultural, y no descansa en hipótesis contingentes de las intenciones individuales en casos particulares.

[93] Aristóteles destaca la importancia de los signos en los entimemas en *APr* 70a 3-10 y en *Rhet.* 1357a 33-b25 distingue dos tipos de signos: por un lado, aquellos que son necesarios y a los que llama *tekmé̲rion*, argumento concluyente, y por otro, aquellos que carecen de nombre (*anó̲numon*) y no guardan una relación necesaria, sino tan solo probable, con aquello de lo cual son signos. En el caso que aquí nos ocupa se trataría del segundo tipo ya que no existe una relación necesaria entre el dolor que produce la observación de un cadáver y el disfrute que provoca la contemplación de su imagen. Cfr. Racionero (1990: 186 n. 59).

[94] Else (1957: 128) entiende que esta clase de ejemplos revelan que está pensando en el material empleado en la investigación biológica: “*drawings*, *models*, or *sections of animals and human cadavers*, i. e., *reproductions used for biological teaching or research*: laboratory equipment, not works of arts”. Para Gallop (1990: 166), en este pasaje hay una sugestiva y rica analogía entre aquel aprendizaje que proviene de la épica o de la tragedia y aquel que surge del estudio detallado de la naturaleza. Así como en la representación poética (sea trágica o épica) podemos aprender sobre lo que las acciones tienen de universal, de

de enfatizar que el regocijo experimentado ante una imagen es independiente del objeto representado por ella, puesto que es su exactitud (*tàs málista ekribouménas*, 1448b 11) lo que produce el regocijo, y no el objeto mismo.[95] Los ejemplos empleados no remiten por sí mismos a ningún fenómeno visual específico –como sería el caso de los dibujos o diagramas empleados en la investigación biológica–, puesto que lo que el Estagirita pretende ilustrar aquí es el carácter generalizado del placer que todos los hombres experimentan ante las imágenes. Además, a causa del empleo de temas mitológicos, en la pintura y escultura antigua eran relativamente frecuentes las figuras de animales innobles[96] y las de cadáveres.[97]

Después de ofrecer la prueba, Aristóteles presenta la causa del regocijo que las imágenes provocan en todos los hombres: el placer de aprender. Aun cuando establece una diferencia de grado entre los filósofos y los demás hombres, se trata de un fenómeno universal.[98] A lo largo del pasaje aparecen varias referen-

igual modo las representaciones naturales posibilitan no solo reconocer la semejanza sino descubrir algo sobre lo representado mismo, por ejemplo el esquema del aparato genital de los animales vivíparos presentado en *HA* 510a 30-34 posibilita comprender la finalidad y la unidad orgánica del aparato genital y de cada una de sus partes. Contrariamente, Halliwell (2001: 89) sostiene que Aristóteles no se está refiriendo aquí a las ilustraciones o diagramas biológicos, sino a las obras de arte visual destinadas para un público general, no meramente restringidas al empleo por parte de los filósofos.

[95] En *DA* III 3 (427b 21-24), en el marco del tratamiento de la imaginación (*phantasía*), Aristóteles contrasta la opinión de algo que es terrible, espantoso o excitante y la impresión que ello produce, con el distanciamiento que ocurre cuando se trata de la imaginación, es decir, cuando la representación que se da en nosotros no es acompañada de creencia. Sobre la *phantasía*, cfr. Marcos y Díaz (2009).

[96] Aristóteles asegura en *PA* I 5 que en la investigación natural no es posible dejar nada de lado sea que se trate de seres innobles o no (*atimóteron méte timióteron*). A diferencia de lo que hace en *Poet.*, en *PA* (645a 10-15) toma como punto de partida las imágenes artísticas de estos: "Sería, pues ilógico y absurdo que, si nos regocijamos contemplando las imágenes de estos porque contemplamos el arte que las creó tal como la pintura o la escultura, no amásemos más la observación de los mismos tal como están constituidos por naturaleza". Este pasaje contradice las interpretaciones propuestas por Else (1957) y Gallop (1990), pues deja en claro que se trata de imágenes artísticas de estos animales y no de diagramas o esquemas empleados en la investigación biológica.Véase, supra, nota 94.

[97] "Most ancient painting and sculpture (*eíkonas* covers both) was of mythical subjects, among which corpses would appear from time to time, e.g. the children of Heracles or Niobe; the lowest animals, one would have thought, less often, as Circe's swine or a hydra" (Lucas, 1978: 72 *ad* 48b 12).).

[98] Según Rostagni (1945: 17 *ad* b 9) la prueba y la causa refieren al mismo fenómeno: al placer que todos sienten ante la contemplación de los productos de la imitación. Para Else (1957: 128-129, esp. n. 13) es absurdo que Aristóteles dedique siete líneas a un fenómeno secundario, como es el placer que los hombres sienten ante la contemplación de las imá-

cias visuales: *tàs eikónas* en 1448b 11 y 15, *horômen* y *horôntes* en 1448b 10 y 15, *theoroûntes* y *theoroûntas* en 1448b 11 y 16, *proeorakos* en 1448b 17, *hêi mímema* en 1448b 18. La contemplación de imágenes no es –como sostienen algunos– un aspecto secundario, sino la forma más elemental de aprendizaje, por ende, el regocijo visual es parte del fenómeno más amplio conforme al cual todos los hombres –en mayor o menor medida– experimentan placer al aprender. De modo que es legítimo concebir el placer intelectual que produce el aprendizaje en todos los hombres, enunciado en *Poet*. 1448b 13-14, como parte del deseo humano universal e ingénito de conocer, establecido al inicio de la *Metafísica* (980a 21): *Pántes ánthropoi toû eidénai orégontai phúsei*.

Significativamente, ofrece, como prueba (*semeîon d'*, *Metaph*. 980a 21) de la universalidad de este deseo, el amor que los hombres tienen por las sensaciones, especialmente las visuales, porque son estas las que en mayor medida posibilitan el conocimiento (*málista poieî gnorízein hemâs*, *Metaph*. 980a 26) y porque muestran muchas diferencias (*pollàs deloî diaphorás*, *Metaph*. 980a 27). A partir del reconocimiento de la vinculación que en tal aspecto existe entre la *Poética* y la *Metafísica*, resulta manifiesto que la mimesis es uno de los instrumentos principales para que los hombres puedan cumplir este deseo intelectual originario. Asimismo, esta vinculación también sugiere que, en la *Poética*, Aristóteles tácitamente presupone la misma *éndoxa* que en la *Metafísica*.

El énfasis en el carácter intelectual que le otorga a la experiencia visual, cuando asegura en *Poet*. 1448b 15-17 que al observar las imágenes los hombres aprenden (*manthánein*) y razonan (*sullogízesthai*) qué es cada uno (*tí hékaston*) tal como que ese es aquel (*hoûtos ekeînos*), ha llevado a algunos intérpretes a sostener que el filósofo enuncia un tercer instinto (De Montmollin, 1951: 34) o una tercera causa más profunda (Else, 1957: 129-130 nn.19 y 132)[99] o un factor común que englobaría a las dos causas

genes, lo cual le haría perder dimensión a la cuestión mayor que es el estatus natural de la imitación y el placer que obtienen de todas las imitaciones y no meramente de las visuales. A su juicio, el texto original solo habla de la naturalidad de la imitación y del placer que todos los hombres obtienen de ella, el *aítion dè* en 1448b 12 refiere a la línea 48b 7, es decir, al hecho de que los primeros aprendizajes se adquieren a través de la mimesis, y no a 48b 8, o sea, al regocijo visual. En el texto expongo la razón por la cual me inclino por la identidad entre la prueba y la causa.

99 Según Else, Aristóteles vincula las fuentes de la imitación a una causa intelectual que es parte de la naturaleza humana general y que le permite desafiar el antiintelectualismo platónico. De hecho, considera que *Poet.* 1448b 12-19 se trata de una adición al texto original, ya que no se corresponde con el núcleo central de la argumentación. Lo que es necesario

connaturales de la poesía (Halliwell, 1987: 79).[100] Pero en realidad no agrega aquí ni una tercera causa ni un tercer instinto ni un factor común, sino que simplemente describe el proceso intelectual que comporta la observación de las imágenes y que provoca regocijo, en cuanto que este proceso forma parte del carácter intrínsecamente cognitivo de la mimesis (*Poet*. 1448b 7-8). De hecho, en la *Retórica* hay un pasaje en el que describe de manera análoga el proceso intelectual que, en general, conllevan las artes miméticas:

> Puesto que el aprender (*manthánein*) y el admirar/ver con asombro (*thaumázein*)[101] son placenteros (*hedù*), resulta necesario que las cosas de tal clase (*tà toiáde*)[102] también sean placenteras, por ejemplo lo que imita (*tó mimoúmenon*),[103] como la escritura, la escultura, la poética y todo lo que sea bien imitado (*eû memimeménon*), aun si lo imitado (*memimeménon*) mismo no fuese placentero; porque no se regocija por causa de este, sino porque hay un razonamiento (*sullogismòs*) sobre que esto es aquello (*toûto ekeîno*), de modo que ocurre que se aprende algo (*manthánein ti*). (*Rhet*. 1371b 4-10)

defender e ilustrar no es la naturalidad y universalidad del impulso mimético, puesto que Platón no ha negado esto, sino sus raíces en lo más elevado del hombre, esto es, su naturaleza intelectual. Frente al escepticismo platónico, lo que Aristóteles establece es la creencia en la intelectualidad tanto del artista como del espectador.

[100] Según Halliwell, dicho pasaje refleja la filosofía general de Aristóteles que entiende al hombre como una criatura distintivamente racional, cuyas raíces están en el mundo natural. La aplicación de esta concepción al entendimiento de la poesía como fenómeno cultural confiere a las obras de los poetas una evidente respetabilidad e importancia, que Platón les había denegado. La poesía se deriva de y satisface el impulso de comprender el mundo humano de la acción mediante la producción y el disfrute de representaciones de este.

[101] Teniendo en cuenta el valor paradigmático que las imágenes tienen en la *Poética* y la importancia que Aristóteles le otorga en *Metaph.* I 1 a las sensaciones visuales como evidencia del deseo originario de conocimiento, es preciso destacar la connotación primariamente visual del verbo *thaumázo*.

[102] Racionero (1990: 271) traduce *tà toiáde* como "lo que posee estas mismas cualidades", mientras que Freese (1926: *ad loc.*), de manera menos literal, lo traduce como "all things connected with them".

[103] No es fácil precisar si a través del *tó mimoúmenon* Aristóteles se refiere al arte de la imitación o bien al producto de ella. Cope (1877: *ad* I XI. 23) y Freese (1926: *ad loc.*) se inclinan por la primera interpretación, es decir, "a work of imitation". Liddell-Scott (1940: *s. v.*) sostiene que este empleo del participio es pasivo, mientras que Racionero propone una interpretación activa. Si se tienen en cuenta los verbos previamente utilizados, es posible adoptar una interpretación activa del participio, mientras que si se atiende al curso posterior de la argumentación y al empleo de los participios perfectos, podríamos suscribir a la lectura pasiva. Con el objeto de enfatizar la interrelación que existe entre el aprender, el admirar y la actividad productiva mimética, me inclino por la primera lectura.

El aprender, el admirar, el <arte> de imitar –y, por ende, las formas de placer concomitante que cada uno conlleva– pertenecen a la misma clase de cosas (*tà toiáde*) y se hallan mutuamente relacionados en la medida en que los tres forman parte del deseo cognitivo innato. Aristóteles presenta la contemplación de imágenes y las artes visuales en general como las variantes más elementales de la mimesis, probablemente porque la observación –en cuanto es la forma primaria del deseo intelectual– es también la condición para el ejercicio y el desarrollo de la habilidad mimética ingénita. Como asegura unas líneas antes en la *Retórica*, a través de estas actividades cognitivas los hombres alcanzan un estado que es conforme a la naturaleza.

> Y el aprender (*tò manthánein*) y el admirar/ver con asombro (*tò thaumázein*) son placenteros (*hedù*) en la mayoría de los casos (*hos epì tò polù*), pues por un lado, en el admirar/ver con asombro (*en mèn gàr tôi thaumázein*) está el deseo de aprender (*tò epithumeîn matheîn estin*), de modo que lo admirable es deseable (*tò thaumastòn epithumetón*) y, por otro lado, en el aprender <el hombre> se sitúa en un estado conforme a la naturaleza (*en dè tôi manthánein <tò> heis tò katà phúsin kathísthai*). (*Rhet*. 1371a 31-34)

Existen ciertas diferencias en la descripción del proceso intelectual que Aristóteles presenta en los pasajes de *Poet*. 4 y *Rhet*. I 11 y, a pesar de que algunas han sido consideradas significativas, ninguna parece ser sustancial. En *Poet*. 1448b 15-17 se refiere al placer intelectual que conlleva la contemplación de las imágenes, mientras que en *Rhet*. 1371b 6-7 se refiere al placer que producen las diversas artes miméticas: la escritura, la escultura, la poética y todo lo que sea correctamente imitado.

Más allá de la diversidad de los ejemplos empleados en cada caso, ambos pasajes muestran que la mimesis en sus distintas variantes –artísticas y no artísticas– comporta un proceso análogo de aprendizaje y de razonamiento. También difiere la fórmula mediante la cual Aristóteles ejemplifica qué es lo que se aprende a través de la mimesis y de las artes miméticas, pues en la *Poética* emplea los pronombres demostrativos en masculino (*hóti oûtos ekeînos,* 1448b 17), mientras que en la *Retórica* lo hace en neutro (*hóti toûto ekeîno*, 1371b 9). Puede considerarse que se trata de una sutil diferencia genérica que no comporta compromiso teórico alguno y que simplemente responde a una divergencia contextual, ya que en el caso de la *Retórica* dicha fórmula refiere al participio neutro *memimeménon*. Sin embargo ha dado lugar a una

amplia discusión entre los comentadores, algunos de los cuales han propuesto incluso una enmienda textual para homologar ambas.[104] Se alega que la enunciación en masculino remite a los individuos particulares y sugiere que se trata del caso de la representación de una persona en un cuadro, mientras que en neutro posibilitaría que los términos involucrados fuesen universales, de modo que el ejemplo no se circunscribiría únicamente a la representación pictórica. En realidad, lo que está en juego tras esta discusión es la naturaleza y la posibilidad misma del aprendizaje mimético, lo cual no puede resolverse simplemente teniendo en cuenta el género de esta formulación ni tampoco modificando su enunciación a neutro. Lo más importante y complejo es esclarecer y determinar qué es lo que se aprende y razona mediante la mimesis y, en particular, por medio de las artes miméticas. A partir de lo dicho en *Poet*. 1448b 15-19, se puede pensar que lo que se aprende y razona son simplemente las semejanzas entre el objeto previamente observado y su imagen, o bien que esta –en cuanto tal– permite aprender y considerar algo del objeto retratado que solo puede ser conocido a través de ella y no por la mera observación del mismo. Más adelante me ocuparé detenidamente de esta cuestión, así como del amplio y prolongado debate al que ha dado lugar.

A propósito del fenómeno primario de la contemplación de imágenes, Aristóteles muestra, en *Poet*.1448b 17-19, la manera en que el aprendizaje y el placer se relacionan de manera intrínseca y casi indisociable en la mimesis. En el caso hipotético de que quien contempla una imagen no haya visto previamente (*proeorakós*) el objeto representado por ella, dicha contemplación no producirá placer en cuanto *mímema*, esto es, como imagen o, más ampliamente, como imitación, sino por alguna otra causa como por ejemplo la ejecución o el acabamiento de la obra, el color, etcétera. La observación

[104] Para salvar esta diferencia, Gallop (1990: 167 n. 35) propone la enmienda del texto de la *Poética* de modo que pueda preservarse una formulación general como la de la *Retórica*: "esto es aquello". Halliwell (2001: 90-91) entiende que esta enmienda es innecesaria, ya que el empleo de los pronombres masculinos en *Poet*. 1448b 17 revela que Aristóteles solo puede estar refiriéndose a individuos, ya sean personas reales o imaginadas, y que tiene en mente el caso de un observador ante un retrato. Si bien admite que en el pasaje de *Rhet*. I 11 piensa en algo análogo, el empleo de los pronombres en neutro pone en evidencia que no se está refiriendo solamente al caso de los retratos. Según el autor, ambas formulaciones involucran particulares y advierte que la experiencia de identificar figuras en una obra de arte visual no se corresponde con el uso coloquial del *toûto ekeîno*: "a phrase equivalent to 'just what I said!', 'told you so!', 'there you are!', and the like", que es atestiguado de manera independiente tanto en Platón como en Aristófanes. Contrariamente, Veloso (2004: 143 n. 172) identifica ambos usos. Cfr. Else (1957: 131-132).

previa del objeto que la imagen representa es la condición para que el eventual observador pueda identificar y, por ende, enunciar que "este es aquel" –o bien que "esto es aquello" según la formulación de la *Retórica*–, y para que pueda experimentar el placer de la imagen en cuanto imagen o de la imitación en general en cuanto tal.

Es significativo que Aristóteles emplee la fórmula *hê̲i míme̲ma* en *Poet.* 1448b 18 para caracterizar esta forma de placer, puesto que a través de la tácita reduplicación (*epanadíplo̲sis*) del término sugiere que, en cuanto se ha cumplido la condición de la observación previa del objeto representado, se producirá el placer de la imagen en cuanto imagen, es decir, solo y, precisamente, en cuanto es posible establecer las semejanzas –y las diferencias– entre el objeto y su imagen.[105] Dicho en otros términos, al hablar de un placer *qua míme̲ma*, Aristóteles supone que el observador, que previamente ha visto ante sí el objeto representado por la imagen, experimenta un placer que se sustenta en el carácter referencial de la misma y que abstrae de ella todas las características que son ajenas a dicho carácter, como son el color, el dibujo o su ejecución.

En definitiva, la condición de haber observado previamente el objeto que es representado en la imagen revela que el placer se origina en la posibilidad de establecer la correspondencia entre el objeto antes observado y su imagen.[106] Se trata del placer de aprender y razonar al identificar las semejanzas y las diferencias entre ambos. Para Aristóteles el ejercicio de cualquier capacidad es en sí mismo placentero (*EN* 1174b 14-1175a 21), pero en el caso de la habilidad mimética –a partir del establecimiento de esa condición– se infiere que hay dos especies de placer: una especie que podría denominarse

[105] Aristóteles establece en *APr* 49a 26 el fundamento de la lógica de la reduplicación, que más tarde tuvo una importante influencia en la escolástica y en la tradición árabe. Como señala Angelelli (1980: 255-256), en las cláusulas reduplicativas del tipo "*qua* M" o "como M" subyace la intención de abstraer de todo predicado que no se verifique de todos los M: "La expresión 'Sócrates en cuanto hombre' es en esta lectura un término singular que no designa ya a Sócrates, como se advierte al considerar que, dentro de la abstracción propuesta, Sócrates en cuanto hombre es *indiscernible* de, por ejemplo, Platón en cuanto hombre". En el caso de *Poet*. 1448b 18, se trata de una reduplicación *strictu sensu*, que integra la apódosis de un condicional y cuya enunciación podría esquematizarse del siguiente modo: en el caso de que S haya visto a x, entonces la imagen de x le producirá placer a S en cuanto imagen, pero si S no ha visto previamente a x, luego la imagen de x no le producirá placer en cuanto imagen de x, sino por el color o la ejecución o alguna otra causa. Cfr. Ferrater Mora (1994: 3028-3029).

[106] También Platón establece, en *Leyes* 668d-e, la condición de la observación previa de lo representado en la imagen.

"mimética", en tanto que el placer es *qua mímema*, y una especie que podría llamarse "formal", por cuanto el placer está vinculado a las características de la ejecución de la obra.[107] En el primer caso, el placer se funda en la referencia externa, ya que de otro modo no tendría sentido la condición de la observación previa; mientras que, en el segundo, el placer se circunscribe a las características de la obra misma, pues es independiente de dicha condición y, por ende, no refiere a nada fuera de la imagen misma.

Aristóteles establece una jerarquía entre ambas formas de placer, por cuanto vincula el aprender y el razonar solo al placer *qua mímema*, ya que solo cuando se ha cumplido la condición de la observación previa es posible afirmar que "este es aquel", esto es, solo en este caso se aprende y razona. Si bien es cierto que esta condición parece difícilmente aplicable a las restantes artes miméticas, como la música o la tragedia, sin embargo en tales casos existe una suerte de familiaridad previa con el asunto en cuestión, por ejemplo, a través del conocimiento de las leyes musicales o de las reglas de probabilidad que rigen en el ámbito práctico.[108] Además, para Aristóteles las artes y, en general, todo aprendizaje y enseñanza se producen a partir de un conocimiento preexistente (*APo* 71a 1-4).

Las consideraciones aristotélicas sobre la relación del aprendizaje y el placer mimético ejercieron una importante influencia desde la temprana recepción de su obra. Así, por ejemplo, Plutarco en el *De audiendis poetis* asevera que, al ver una lagartija, un mono o el rostro de Tersites pintados, nuestro placer y agrado no provienen de los objetos representados mismos, cuanto de la semejanza, del arte y facultad para representar tales cosas convenientemente (18 A-C). En esta consideración plutarquea sobre el placer resuena el eco de *Poet*. 1448b 15-20 y de *Rhet*. 1371b 4-10. A diferencia del interés cognitivo de Aristóteles, Plutarco tiene una intención moralizante en la medida en que quiere que el joven se acostumbre "a saber que no alabamos la acción de la

[107] Veloso (2004: 139) rechaza la enmienda textual propuesta por Hermann en *Poet*.1448b 18 y que es aceptada mayoritariamente por los comentadores: *ouch hêi* en lugar de *ouchì*. Aun en el caso de que se acepte la lectura tradicional, asegura que no es posible instituir en *Poet*. 4 un "placer estético".

[108] Frente a esta dificultad, acuerdo con la solución sugerida por Halliwell (2001: 91), quien propone pensar esta condición en términos de una familiaridad previa con el objeto o con el asunto. A pesar de ello, disiento con su idea de no considerar este empleo de *pro-horaô* de forma demasiado literal, pues, si bien es cierto que la manera en que se da esta familiaridad previa difiere en cada una de las artes miméticas, en el caso de las artes visuales literalmente supone la observación previa del objeto representado en la imagen.

que ha surgido la mimesis sino el arte, si ha reproducido convenientemente el objeto" (18 B).[109] En efecto, afirma que no es lo mismo representar algo bello que representar algo "bellamente", es decir, de manera conveniente y apropiada, lo cual es independiente de si el objeto es en sí mismo bello o feo (18 D). Mediante sus prescripciones, Plutarco intenta imponer un distanciamiento en cuanto al placer que produce la obra, cuya finalidad es proteger a los jóvenes ante el poderoso efecto de la poesía.[110] Más allá de su posible relevancia para la crítica contemporánea, lo que significativamente ponen de manifiesto estos pasajes de las *Moralia* es que, ya en el período helenístico-imperial de los siglos I y II, la cuestión de la relación entre el aprendizaje y el placer mimético había despertado interés y ejercido influencia filosófica.[111]

La habilidad para el imitar, con que todos los hombres cuentan desde su nacimiento, así como la armonía y el ritmo son condiciones necesarias, pero no suficientes para que las artes miméticas hayan podido originarse y desarrollarse (*Poet*. 1448b 20-21). También es preciso que hayan existido y existan ciertos hombres naturalmente mejor dotados para estas habilidades (*hoi pephukótes pròs autà málista*, 1448b 22). Lo que posibilitó que a partir de estas habilidades naturales comunes a todos se desarrollaran las artes productivas miméticas es, precisamente, la excepcionalidad de algunos hombres con respecto a ellas, lo cual prueba la constitución natural de un género de los imitadores y desmiente la tesis central de Veloso (2004), para quien en

[109] Los escritos de Plutarco exhiben una extensa gama de empleos de la familia de palabras a la que *mímēsis* pertenece, una gama muy típica del griego de ese período. La noción plutarquea de mimesis si bien logra emanciparse de la verdad entendida como semejanza con la realidad, a su vez, depende de ella en cuanto a su demanda de verosimilitud: "*Mimesis*, Plutarch now seems to be saying, is *both* the invention of worlds that differ from the reality we inhabit, *and* fundamentally dependent on resemblance to that reality" (Halliwell, 2002: 301). A juicio del autor, esta ambigüedad se gesta a lo largo del tratado luego de intentar fallidamente construir un concepto estetizado de la mimesis, sin embargo esta tensión domina al tratado desde su inicio.

[110] Konstan (2004*b*: 6) encuentra en las prescripciones plutarqueas que guían el acto de lectura de los jóvenes el germen de una consideración moderna de la literatura, puesto que crean una hermenéutica de la sospecha y, en tal sentido, prefiguran uno de los rasgos fundamentales de lo que actualmente se denomina "estética de la recepción". Contrariamente y de manera generalizada en la literatura secundaria, Plutarco es visto meramente como un polígrafo (Easterling y Knox, 1990: 715), como un pensador ecléctico cuyas ideas filosóficas fueron insustanciales (Svoboda, 1934: 946; Babbitt, 1947: xiv-xv).

[111] Lucas (1978: 72) sostiene que, en tales pasajes del *Aud. Poet.*, Plutarco presenta una discusión muy confusa de este problema. Contrariamente, Tracy sostiene: "This psychologico-logical activity was clearly grasped by Plutarch. There are two passages which show unmistakably the influence of the passages of Aristotle under discussion" (1946: 46).

modo alguno existe tal género. Estos hombres naturalmente privilegiados son los que engendraron la poesía a partir de sus improvisaciones y los que posibilitaron su desarrollo progresivo, ya que fueron sus propios caracteres los que desde un principio determinaron las divisiones de la poesía:

> La poesía se dividió conforme a los caracteres propios (*katà tà oikeîa éthe*) <de los hombres que han sido naturalmente dotados (*hoi pephukótes*)>,[112] pues los más graves (*hoi mèn semnóteroi*) imitaban (*emimoûnto*) las acciones nobles (*tàs kalàs práxeis*) y las de tales <hombres>, y los más vulgares (*hoi dè eutelésteroi*) las de los <hombres> bajos (*tàs tôn phaúlon*), componiendo (*poioûntes*) en primer lugar invectivas, del mismo modo que los otros himnos y encomios. (*Poet*. 1448b 24-27)

Asimismo, en la descripción del surgimiento y de la evolución de la poética y de sus diversas especies, Aristóteles mantiene una perspectiva natural análoga a la del crecimiento y la evolución de un ser vivo:

> Habiendo surgido desde el principio de la improvisación no solo ella (la tragedia), sino también la comedia; una a partir de los que iniciaban el ditirambo, la otra a partir de los que <iniciaban> los cantos fálicos, los que todavía hoy continúan siendo habituales en muchas ciudades, de a poco (*katà mikròn*) creció (*euxéthe*) a medida que <los hombres que han sido naturalmente dotados (*hoi pephukótes*)> desarrollaban cuanto iba apareciendo de ella. Y tras muchos cambios, la tragedia se detuvo (*epaúsato*), porque alcanzó la naturaleza propia (*tèn hautês phúsin*). (*Poet*. 1449a 9-15)

En la concentrada reconstrucción del desarrollo histórico de las especies poéticas, Aristóteles destaca la singularidad de la figura de Homero, quien a través de la *Ilíada*, la *Odisea* y el *Margites* prefiguró los dos principales géneros dramáticos: la tragedia y la comedia. Anticipando sus consideraciones sobre la mimesis del capítulo veinticuatro, asegura que, con relación a las cuestiones elevadas (*tà spoudaîa*, 1448b 34), Homero fue el mayor poeta no

[112] Aunque los traductores suelen pensar que Aristóteles refiere genéricamente a los hombres, creo que es más adecuado restringir esta referencia a los que han sido naturalmente dotados (*hoi pephukótes*), en la medida en que solo ellos posibilitaron la evolución de las distintas especies poéticas.

solo porque compuso correctamente, sino también porque compuso imitaciones dramáticas (*mimḗseis dramatikàs*, 1448b 35-36), esto es, no solamente relatando sino presentando/introduciendo directamente los caracteres.

El carácter físico/natural y fundamentalmente antropológico que Aristóteles le confiere a la mimesis en *Poet*. 4 es un desarrollo singular de su pensamiento. Al igual que la vista, la habilidad mimética forma parte de la constitución natural de todos los hombres desde su nacimiento y a través de ella todos adquieren sus primeros aprendizajes. Aun cuando no lo dice expresamente, es claro que se trata de la mímica vocal y gestual característica de los niños, quienes imitando a los adultos aprenden a expresarse mediante el lenguaje y aprehenden de estos sus gestos y sus comportamientos. De ahí, la importancia didáctica que –como veremos en el capítulo dos– Aristóteles otorga a los relatos y a los juegos en la educación de los niños en el marco de su programa político. No solo los primeros aprendizajes se adquieren por medio de la mimesis. Además, todos –niños y adultos– experimentan placer ante las imágenes/imitaciones.[113] Como asegura Veloso (2004: 143), es "ilegítimo intentar limitar la presencia de la imitación a una *paideía*, o sea, a una educación de base".[114]

Teniendo en cuenta que todos los hombres comparten esta habilidad ingénita de adquisición de los (primeros) aprendizajes, en qué se distinguen el poeta, el escultor, y cualquier otro *tḗchnítēs* mimético, del carpintero, del arquitecto, del constructor de barcos, del político y aun del filósofo, ya que todos en su condición de hombres son naturalmente imitadores y no puede, sin embargo, hablarse de la existencia de un género de estos. Como hemos visto, no todos los hombres están igualmente dotados para estas habilidades. La singularidad de las artes o técnicas miméticas respecto de otras artes productivas reside precisamente en que, a diferencia de la medicina o la arquitectura, las primeras se originan en una habilidad innata que, en mayor o menor grado, es común a todos los hombres. En definitiva, la naturaleza provee el imitar a todos los hombres para que estos adquieran sus (primeros) aprendizajes,

[113] Halliwell (2001: 88) entiende que la referencia al placer que todos (*pántes*) experimentan en los objetos miméticos, enunciada en *Poet*. 1448b 8-9, lleva el argumento más allá de los límites del juego-actuación o del juego de roles propio de los niños, no solo porque cuando Aristóteles habla de *todos* incluye tanto a los adultos como a los niños, sino también porque el sustantivo *mimḗmata* designa la clase entera de las obras miméticas y las actuaciones consideradas como objetos de contemplación placenteros.

[114] "é ilegítimo tentar limitar a presença de imitação a uma *paideía*, ou seja, a uma educação de base".

pero solo a algunos les otorga un mayor desarrollo de esta habilidad innata; de otro modo, todos se dedicarían por igual a las artes miméticas. Además, Aristóteles claramente manifiesta en *Pol*. VIII 6 su intención de evitar que los ciudadanos se dediquen a estas artes de manera profesional.

La cuestión de la naturaleza cognitiva de la mimesis y de las artes miméticas es uno de los problemas más importantes que plantea la interpretación de la *Poética*, y en el que se centra uno de los ejes de la disputa de los comentadores. La principal limitación que impone la exégesis de *Poet*. 4 reside en que, a partir de la simplicidad del ejemplo visual, la mimesis parecería reducirse a un mero re-conocimiento. Contrariamente, suele argüirse que el proceso de aprendizaje involucrado no es elemental, puesto que se trata de algo más complejo que el simple reconocimiento de las características que se corresponden entre el original y la copia, y a favor de ello se alega que el empleo de *sullogízesthai* en *Poet*. 1448b 16 es un indicio certero de la complejidad de este proceso cognitivo. La tradición árabe medieval representó el caso extremo de la perspectiva según la cual Aristóteles otorgaría a la poesía un estatus casi-lógico.[115]

De manera esquemática, se pueden identificar en la investigación erudita fundamentalmente dos posiciones respecto de esta cuestión: por un lado, quienes sostienen que la mimesis en Aristóteles conlleva un auténtico conocimiento y, por otro, quienes niegan que involucre conocimiento alguno, ora porque se trata de un mero re-conocimiento (Lucas, 1978),[116] ora porque su finalidad es puramente emocional (Heath, 1999),[117] ora porque es una especie o simulacro de conocimiento (Veloso, 2004).[118]

[115] Cfr. López Farjeat (2000: 101-113), Halliwell (1992*a*: 258 n. 33) y Watt (1994: 257-260).

[116] Lucas (1978: 72 *ad* 48b 13) asegura que la literatura no permite una mayor comprensión de la naturaleza de la vida misma y que el placer producido por la tragedia no responde al deseo de conocer el comportamiento de los seres humanos en condiciones extremas. El acto de reconocer que algo familiar es representado en un cuadro no conlleva a un verdadero aprendizaje, puesto que se trata simplemente de la clase de placer intelectual, como el que produce resolver un rompecabezas.

[117] Heath (1999: 366-367) considera el reconocimiento mimético como un proceso elemental y rudimentario que no amplía nuestro conocimiento del mundo, sino que más bien lo presupone, y enfatiza el valor emocional que la experiencia mimética tiene en la *Poética* en detrimento de su carácter cognitivo. A su juicio, no hay ningún indicio en la obra que permita sustentar la interpretación según la cual, a través de la imitación, se aprende algo sobre el objeto imitado. La poesía no enseña acerca de las posibilidades del mundo, pues su finalidad no es alcanzar conocimiento, sino lograr un efecto emocional. Tanto en el caso del simple reconocimiento visual como en aquellos géneros que aspiran a la universalidad – tragedia, épica y comedia– el proceso cognitivo involucrado presupone una comprensión del mundo.

[118] Veloso (2004: 149-153) encuentra en *Poet*. 4 y *Rhet*. I 11 la solución a un problema medu-

También es posible identificar posiciones que conjugan en la mimesis conocimiento y emoción, por ejemplo, Packer afirma que las emociones surgen como la conclusión de un silogismo práctico elaborado por el receptor.[119] En la literatura especializada hay un acuerdo mayoritario sobre que la experiencia mimética supone un proceso de conocimiento, pero existen grandes diferencias en la interpretación del mismo, es decir, con respecto a qué y cómo se conoce a través de la mimesis. En este sentido, se ha afirmado que lo que se aprende a través de ella es la verdadera naturaleza y significado de las cosas mediante el establecimiento de los caracteres, las causas y las interacciones (Sifakis, 1986).[120] Se alega también que se aprende una tipología de la naturaleza humana (Else, 1957);[121] un agudo panorama de las cualidades

lar que atraviesa todo el corpus: el hiato que existe entre percepción e intelección. Tal como es concebida en ambos pasajes, la exclamación "eso es aquello" denota una imitación de identidad, puesto que cuando observamos la pintura de Sócrates reconocemos a Sócrates, tomándolo como si fuera Sócrates. No se trata de la correspondencia entre un individuo y su universal, sino de tomar ciertas cualidades por aquello que las posee, es decir, de una percepción por concomitancia. Veloso reconoce que la mimesis es una condición necesaria para el pensamiento, pues "não é possível pensar sem um *mímema*". Sin embargo, rechaza la identificación de la naturaleza cognitiva del hombre con su co-naturaleza imitativa congénita, dado que niega que la imitación sea, en modo alguno, conocimiento: "Quando muito, a imitação será 'uma espécie de conhecimento'. E o prazer pelas imitações será 'uma espécie de prazer'".

[119] El receptor elabora el silogismo a partir del reconocimiento de las características formales de la obra, que operan como premisas de tal razonamiento, y cuya formulación tentativa sería: "All persons of moral type X are undeserving of great pain and misfortune; Character A is a person of moral type X who is suffering such pain and misfortune; Experience of pity" (Packer, 1984: 139, 148 n. 10). Aunque el proceso es semejante a la deliberación práctica que ocurre en la experiencia moral, a diferencia de ella, no se traduce en acciones sino en experiencias emocionales. En el juicio estético lo que se percibe es meramente la imitación de acciones posibles, pero no personas y eventos reales. La cuestión esencial es el énfasis exclusivo de Aristóteles en la forma y la cognición intelectual para la apreciación del valor estético.

[120] Según Sifakis (1986: 220), el interés de Aristóteles reside en la influencia del arte en la gente común, a quien le ofrece placer ayudándola a comprender la verdadera naturaleza y el significado de las cosas, porque los libera de los detalles insignificantes y representa sus aspectos universales, y, al hacer esto, revela sus caracteres, causas e interacciones.

[121] Según Else (1957: 305, 132), esta tipología está libre de los accidentes que encubren nuestra visión en la vida real. Mediante el reconocimiento de la semejanza de un individuo (el retratado: *hoûtos*) con otro (el original: *ekeînos*) no se ha aprendido nada, en la medida en que el aprendizaje y el conocimiento es de los universales, mientras que el individuo es *per se* incognoscible; pero el reconocimiento e identificación de imágenes es una parte del proceso general de adquisición de experiencia. Tal reconocimiento e identificación resulta placentero, puesto que a través de él se aprende la gran estructura de género y especie que constituye la realidad.

morales de los seres humanos (Yanal, 1982);[122] e incluso que la experiencia mimética es un medio por el cual la gente explora su mundo distintivamente humano mediante la simulación hipotética y la actuación de algunas de sus posibilidades (Halliwell, 2001).[123]

Asimismo, entre quienes adoptan una interpretación cognitiva de la mimesis hay grandes divergencias con respecto a cómo explican el proceso de aprendizaje y de razonamiento: algunos autores intentan reconstruir las premisas que componen el silogismo poético (Sifakis, 1986;[124] De Montmollin, 1951),[125] otros reconocen procesos dialécticos análogos a los de la filosofía (Tracy, 1946),[126] y están también quienes sostienen que la comprensión de una

[122] Para Yanal (1982), el arte en Aristóteles tiene un carácter cognitivo, y el conocimiento poético requiere de un discernimiento activo por parte del artista y del receptor, quien no solo debe comprometerse en el razonamiento moral, sino que debe también conocer las reglas de probabilidad e inevitabilidad. Las propiedades que constituyen las clases artísticas son cualidades morales, cuya determinación requiere de un proceso de evaluación moral que es similar al razonamiento moral en la vida real, pero la diferencia estaría dada porque en este caso no se aplica a una acción, sino a la construcción de una clase artística. A partir de la experiencia del conocimiento poético, se aprende que tal y tal persona en acción es posible, o bien que tal persona en acción tiene un ejemplo real.

[123] Halliwell encuentra en el concepto ético de *súnesis*, esto es, el discernimiento (*EN* 1143a 4-18), la clave para entender el tipo de comprensión que Aristóteles, al menos idealmente, le reconoce al espectador de un drama. El filósofo está consciente de las similitudes que existen entre los espectadores del drama y la audiencia de la oratoria deliberativa y forense, pues en ambos casos lo que hay involucrado es: "*an ability to grasp and make sense of human (ethical) behaviour in the judgment of particular situations*, but an ability that falls short of, so to speak, ethical expertise (the province of the *phrónimos*): 'discernment' is a sort of secondary understanding that enables an audience to follow the deliberations and decisions of others, *but does not guarantee an ability to act well in their own lives*" (2001: 92-93).

[124] En virtud de la posterioridad que Sifakis (1986: 212) le atribuye a la *Poética* respecto del *Organon*, afirma que no es posible que *sullogízesthai* pierda sus connotaciones lógicas una vez que ha adquirido una significación técnica tan definida. De modo que, en *Poet*. 4, significa sacar una conclusión a partir de ciertas premisas y el resultado de esta inferencia es un silogismo correctamente constituido, el cual no es ni formal ni conscientemente construido por el receptor cada vez que contempla un cuadro o piensa acerca de un poema.

[125] De Montmollin sostiene que en *Poet*. 1448b 16 Aristóteles remite a un reconocimiento fundado en un silogismo (verdadero o falso): "Aristote montre que le plaisir artistique se ramène, en partie au moins, à un plaisir intellectuel, puisqu' ìl consiste en une reconnaissance fondée sur un syllogisme" (1951: 35).

[126] Según Tracy, Aristóteles aporta a la estética las actitudes del científico y del lógico y, en virtud de ello, discierne el rol que juega el intelecto en la apreciación estética. Aun cuando en la *Poética* no se emplean los términos lógicos en un sentido técnico estricto, las reglas del procedimiento lógico están aquí presentes y propone una expresión matemática bajo la modalidad de la analogía proporcional para dar cuenta del proceso intelectual involucrado: "Let *A* be the experience that befell the artist - Let *B* be his symbolic re-presentation of A - Let *C* be the observer's recollection of comparable experience - Let *D* be the observer's grasp of the

imagen mimética es un caso de identificación de particulares y que se trata de una habilidad análoga al discernimiento ético (Halliwell, 2001).[127]

Por mi parte, considero que la apelación, a lo largo de *Poet*. 4, a las artes visuales o, en general, a la mera observación –como ejemplo paradigmático tanto del aprendizaje como del placer mimético– responde a la simplicidad de la experiencia visual como forma primaria de conocimiento. Como advierte Lucas (1968: 63), dichas artes no constituyen el interés primario de Aristóteles, pero son la forma más simple en que se presenta ese impulso básico. A partir del modelo elemental de la pintura y de la escultura se deriva una creciente complejidad del proceso de aprendizaje y de placer involucrado en las distintas artes miméticas y, en particular, en las distintas especies poéticas. En virtud de los aspectos comunes de las formulaciones de *Poet*. 4 (1448b 17) y de *Rhet*. I 11 (1371b 9) y apoyándome especialmente en el carácter ejemplar que para Aristóteles tiene la contemplación de imágenes, entiendo que la habilidad mimética y, en general, las artes miméticas comportan un proceso intelectual de identificación de semejanzas y, por ende, de diferencias entre dos cosas que son, a la vez, semejantes y diferentes; gracias a dicho proceso, los hombres aprenden y razonan qué es cada cosa (*tí hékaston*). Aun si el aprender y el razonar no se entienden en un sentido lógico estricto, no obstante involucran el proceder básico de la investigación filosófica, pues como Aristóteles afirma en *Top*. I 18 (108a 38-b1): "Encontrar las diferencias (*Tò dè tàs diaphoràs*

artist's symbol, B - Then A/B = C/D" (1946: 43-6). El observador, al confrontarse ante la obra artística, se encuentra en una situación análoga a la del filósofo en la medida en que ambos se enfrentan ante un enigma cuya resolución metódica es una operación filosófica básica.

[127] A juicio de Halliwell, no es posible que el proceso cognitivo involucrado en *Poet*. 4 y la experiencia del arte mimético se limiten al simple registro de algo anteriormente conocido. La comparación con la filosofía y el empleo de *manthánein* y de *sullogízesthai* son indicios significativos. El primer verbo tiene aquí dos significados superpuestos: el adquirir conocimiento y el emplearlo, esto es, 'aprender' y 'comprender'. En cuanto al segundo, descarta la interpretación lógica extrema e indica que los procesos de pensamiento y de reflexión involucrados –incluso en un nivel aparentemente rudimentario– posibilitan moverse desde algo ya conocido hacia algo comprendido en una manera nueva. Puesto que de lo que se trata es de comprender la vida humana misma, el tipo de aprendizaje y comprensión involucrados muestran continuidad con las formas ordinarias y comunes de razonamiento, que no son patrimonio exclusivo de los filósofos. Se trata de la comprensión propiamente humana que debe mantenerse próxima a lo local y a lo particular, como opuesta a las regiones más altas del conocimiento. El ejemplo de la comprensión de imágenes de *Poet*. 4 debe ser entendido como un caso de identificación de un particular: "understanding particulars, in all their contextual complexity (as intimated by that full phrase 'to understand and reason what each thing is') must play an important part in the appreciation of poetry, as in the appropriately sensitive judgment of ethical issues" (2001: 102).

heureîn chrésimon) es útil para los razonamientos (*prós toùs sullogismoùs*) acerca de lo idéntico (*tautoû*) y lo distinto (*hetérou*), y para conocer (*pròs tò gnorízein*) qué es cada cosa (*tí hékaston*)".[128] Un eventual observador que previamente ha visto a Sócrates puede enunciar la formula "este es aquel" ante un cuadro que imita correctamente su imagen, lo cual supone que encuentra las semejanzas y las diferencias entre ambos, ya que la imagen de Sócrates es, a la vez, similar y diferente a Sócrates. A pesar del ejemplo aparentemente rudimentario del *hoûtos ekeînos*, la referencia al *tí hékaston* –que a lo largo del corpus aristotélico aparece estrechamente emparentada a la investigación y al método filosófico– es un indicio de la complejidad del proceso cognitivo involucrado.[129] Más allá de las singularidades y de la mayor complejidad que supone cada una de las restantes artes miméticas, es posible comprender el aprendizaje que todas comportan en términos de un proceso de identificación de semejanzas y diferencias referidas al ámbito práctico. La formulación básica de esta identificación: "este es aquel" o bien "esto es aquello" es "la fórmula de la comprensión *tout court*" (Veloso, 2004: 143).

Existen al menos dos indicios significativos que revelan la similitud que para Aristóteles hay entre la mimesis y la metáfora, y que permiten comprender el proceso cognitivo involucrado en la primera. En primer lugar, la habilidad mimética es connatural (*súmphuton*) y el metaforizar es un talento natural intransferible que no puede tomarse de otro (*mónon gàr oúte par´állou ésti labeîn euphuías te semeîon esti*, *Poet*. 1459a 6-7). En el primer caso, se trata de una habilidad innata universal y, en el segundo, de un talento natural restringido a algunos hombres, pero ambos comportan habilidades naturales. A pesar de la universalidad de la habilidad mimética, el propio Aristóteles reconoce que no todos los hombres están igualmente dotados para la mimesis, la

[128] Asimismo, en *Top*. 108b 7-9 asegura: "La contemplación de lo semejante (*He dè toû homoíou theoría*) es útil para los argumentos por comprobación, para los razonamientos a partir de una hipótesis y para dar definiciones".

[129] Además del pasaje ya citado de los *Tópicos*, Aristóteles emplea la frase *tí hékaston* en *DA* 415a 16, *Metaph*. 1077b 23-24, *EN* 1154b 33 y *Pol*. 1253b 28. Halliwell reconoce que dicha referencia pone de manifiesto el amplio rango de comprensión y aprendizaje que para Aristóteles involucra la apreciación de las obras miméticas, sin embargo considera que no se puede establecer una correspondencia directa entre estos pasajes y *Poet*. 1448b 16-17, en la medida en que "all the cases mentioned concern fully philosophical reasoning, and in most if not all of them what is involved is the grasp of concepts, definitions or universals, while in *Poetics* 4 Aristotle is speaking of objects of mimetic representation and his immediate example (*hoûtos ekeînos*), as I have stressed, designates a case of identifying a particular" (2001: 94-95).

armonía y el ritmo. En segundo lugar, tanto en la *Retórica* como en la *Poética* subraya que la capacidad de conocimiento a través de semejanzas es propia de la metáfora, por ejemplo en *Rhet*. 1394a 4-5; 1405a 8-10; 1412a 12 y en *Poet*. 1455a 32-34; 1459a 5-8. Además, el aprendizaje que ambas comportan puede esquematizarse con la fórmula "esto es aquello" (*kaì ou légei hos toûto ekeîno*, *Rhet*. 1410b 19).[130] Cuando Aristóteles expone de manera detallada, en *Rhet*. III 10, las razones que explican la preeminencia lexical de la metáfora retórica, el principio sobre el cual sustenta dicha primacía es que "el aprender fácilmente es por naturaleza placentero para todos" (*tò gàr manthánein raidíos hedù phùsei pâsin estí*, *Rhet*. 1410b 10-11). La metáfora es la que principalmente produce esta forma de aprendizaje y de placer concomitante, puesto que en virtud de su breve estructura del tipo "x es y" promueve aprendizaje (*máthesin*) y conocimiento (*gnôsin*) a través del género (*Rhet*. 1410b 14). Las imágenes de los poetas producen esto mismo, pero por causa de su mayor extensión –determinada por la introducción de la preposición comparativa: "x es *como* y"– no dicen que una cosa es otra (*kaì ou légei hos toûto ekeîno*, *Rhet*. 1410b 19), y esta no es la clase de conocimiento que el espíritu busca. La inteligencia (*psuchè*) busca la clase de aprendizaje y conocimiento que la metáfora provee en la medida en que comporta un acto de identificación de semejanzas entre cosas disímiles, el cual permite aprehender rápidamente sus aspectos comunes. En este sentido, la metáfora es análoga a la filosofía por cuanto ambas ven (*theoreîn*) lo semejante (*Rhet*. 1412a 11-15). Mediante su estructura sustitutiva, la metáfora al ser enunciada obliga al auditorio a reconstruir rápidamente los términos de la analogía involucrada.[131] Como señala Laks, lo que el espíritu busca es una identificación, y la encuentra fácilmente por intermedio de la metáfora: "La facilidad de la conquista explica el placer experimentado: un placer, por así decir, de segundo grado. La rapidez, ese sería el placer del placer del conocimiento" (1994: 298).[132] La

[130] Veloso (2004: 143) afirma que la imitación y la metáfora suscitan el mismo raciocinio. Halliwell (2001: 91) no lo dice expresamente, pero sugiere la correspondencia entre el *hoûtos ekeînos* de *Poet*. 1448b 17 y el *toûto ekeîno* que involucra la estructura semántica de la metáfora enunciado en *Rhet.* 1410b 17-20.

[131] Para Aristóteles, la metáfora proporcional es la metáfora por excelencia (*Rhet*. 1410b 36 y ss.). Así por ejemplo, cuando se afirma "la vejez es paja", el oyente debe restablecer la siguiente proporción: la juventud (A) es a la vejez (B), lo que la flor (C) es a la paja (D), luego la vejez (B) es paja (D).

[132] "L'aisance de la conquête explique le plaisir éprouvé: un plaisir pour ainsi dire de second degré. La rapidité, ce serait le plaisir du plaisir de la connaissance".

metáfora será adecuada y producirá placer solo en el caso de que el auditorio reconozca fácil y rápidamente los términos de esa proporción. Se trata de un instrumento intelectual y estilístico ingénito que permite ejercitar y, en algunas ocasiones, como en el caso de la metáfora proporcional supletiva, ampliar nuestro conocimiento del mundo. Aun cuando se admita su inadecuación en el ámbito de la investigación científica, esto es, demostrativa, su adecuación en el de la retórica y de la poética es innegable.[133] En virtud de su raigambre natural y de la sencillez de su estructura cognitiva, la metáfora –en cuanto que constituye el paradigma de la *léxis* tanto en el ámbito de la elocución retórica como en el de la poética– puede ser comprendida como el correlato lexical de la mimesis (Chichi y Suñol, 2008: 106-107).

I. 3. La mimesis y el *érgon* poético

Hemos visto que Aristóteles emplea el vocabulario mimético en *Poet*. 1-4 para caracterizar el conjunto de las artes miméticas, para diferenciar a cada una de ellas y de sus especies según los medios, los objetos y el modo en que se realiza la mimesis y, asimismo, para referirse al imitar como una habilidad de aprendizaje innata en los hombres, a partir de la cual derivan dichas artes. A pesar de ello, en ningún momento precisa en qué consiste la actividad mimética. Sin duda, *Poet*. 9 es uno de los capítulos centrales de la obra, el cual ha recibido más atención por parte de la literatura especializada debido a que Aristóteles presenta allí la célebre comparación entre

[133] Halliwell (1993: 63, 69, esp. n. 35) señala la ambigüedad que en el pensamiento de Aristóteles tiene la metáfora, puesto que en la *Retórica* subraya su analogía con la filosofía mientras que en el *Organon* afirma que toda metáfora es fuente de oscuridad. Lloyd (1992: 413-414) destaca la tensión existente en la obra de Aristóteles entre la condenación teórica de la metáfora y de las analogías en general en contextos científicos, y su práctica científica efectiva en la cual frecuentemente recurre a ellas, pero sin reconocer su valor heurístico. Por su parte, Laks (1994: 291-299) asegura que la función de la metáfora en la *Retórica* no es tanto provocar el conocimiento como aquello que podría llamarse un "efecto de conocimiento" y propone hablar de su "valor casi-cognitivo" y, en este sentido, considera que no es en modo alguno casual que su aspecto cognitivo sea tematizado en la *Retórica*, es decir, en un contexto esencialmente determinado por la lógica de la recepción. La metáfora es, para Laks, un medio de activación de nuestras facultades cognitivas que no constituye un auténtico instrumento de conocimiento. Se trata de un mero ejercicio intelectual que permite ejercitar las capacidades de conocimiento y que, por ello, provoca un placer concomitante, pero que no amplía nuestro conocimiento del mundo.

la poesía y la historia. La importancia del capítulo, y en especial del pasaje que a continuación transcribo, reside principalmente en que, a través de esta comparación disciplinaria, establece cuál es la actividad propia del poeta: su *érgon*. Aun cuando en su descripción no emplea el vocabulario mimético ni hace referencia alguna a él, es una pieza clave para comprender en qué consiste el hacer productivo mimético del poeta.

> Resulta evidente también a partir de las cosas dichas (*Phaneròn dè ek tôn eireménon*), que la actividad propia (*érgon*) del poeta no es decir (*légein*) las cosas que acaecieron (*tà genómena*), sino la clase de cosas que podrían acaecer (*hoîa àn génoito*),[134] esto es (*kaì*),[135] las cosas posibles (*tà dunatà*) conforme a lo probable (*katà tò eikòs*)[136] o a lo necesario (*tò anagkaîon*). En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir (*légein*) las cosas en verso o en prosa (pues podrían ponerse las <obras> de Heródoto en verso y de ningún modo sería menos una (*tis*) historia con versos o sin ellos), sino que se

[134] La expresión *hoîa àn génoito* refiere a "la clase de cosas que acaecerían", lo cual remite a una condición determinada, pero en el ático esta condición es tan indefinida que no es preciso tenerla en mente. Con el objeto de resaltar esta indeterminación es más adecuado hablar de "la clase de cosas que podrían acaecer". Esta expresión es traducida de maneras muy diversas, por ejemplo, Butcher (1951: 35): "what *may* happen"; Fyfe (1932: *ad* 1451a): "what *could* and *would* happen"; Rostagni (1945: 52): "cose come *potrebbero* avenire"; Baldry (1957: 42): "the *kind* of things that *are likely* to happen"; Else (1057: 301): "the kinds of things that *can* happen"; Lucas (1978: 118) "the sort of thing that *might* be *expected* to happen"; Schlesinger (1977: 60): "lo que *puede* suceder"; García Yebra (1992: 157) "lo que *podría* suceder"; de Ste. Croix (1992: 23): "the kind of thing that *might* happen"; Heath (1996: 16): "the kind of thing that *would* happen"; Halliwell (1999: 59): "the kinds of things that *might* occur"; Veloso (2004: 154): "das <coisas> que *podiam ter acontecido*"; Sinnot (2009: 65): "las cosas como podrían ocurrir" [el destacado es mío].

[135] La mayoría de los traductores e intérpretes otorgan un valor explicativo al *kaì* de la línea 38, como Butcher (1951: 35), Rostagni (1945: 52), Else (1957: 301), Lucas (1978: 118), Schlesinger (1977: 60), García Yebra (1992: 157), Heath (1996: 16), Armstrong (1998: 447) y Sinnot (2009: 65). Contrariamente, Fyfe (1932: *ad loc*.), Cappelletti (1998: 10), Halliwell (1999: 59) y Veloso (2004: 154) le atribuyen valor coordinante. Por mi parte, entiendo que la referencia al *hoîa àn génoito* en 1451b 5 abona la interpretación epexegética.

[136] La palabra *eikós* puede y suele traducirse tanto en términos de 'probabilidad'–Butcher (1951: 35), Heath (1996: 16 *ad loc*.), Cappelletti (1990: 11) y Halliwell (1999: 59)–, como de 'verosimilitud' –Rostagni (1945: 51), Schlesinger (1977: 60), García Yebra (1992: 157), Brogan-Preminger (1993: 1342-1343) y Abad (1997: 143-146)–. Sin embargo, hay quienes se niegan a adoptar esta última traducción en razón de la profunda y prolongada influencia que el concepto de *vraisemblance* –estrechamente ligado a las preocupaciones retóricas– ha tenido en la historia de la reflexión literaria, como Butcher (1951: 165) y Javitch (1999: 56). Siguiendo esta postura, traduzco *eikós* por "probable".

> diferencian en esto: en que uno dice (*légein*) las cosas que acaecieron (*tà genómena*) mientras que el otro, la clase de cosas que podrían acaecer (*hoîa àn génoito*). Por lo cual, también la poesía es más filosófica (*philosophóteron*) y más elevada (*spoudaióteron*) que la historia, pues la poesía dice (*légei*) más bien (*mâllon*) las cosas de manera universal (*tà kathólou*) y la historia, las cosas que son en particular (*tà kath' hékaston*). 'Universal' es: a qué clase <de hombre> corresponde decir (*légein*) o hacer (*práttein*) cierta clase de cosas conforme a lo probable o a lo necesario (*katà tò eikòs è tò anagkaîon*), a lo cual apunta (*stocházetai*) la poesía imponiendo (*epititheméne*) nombres. 'Particular' es: qué hizo (*épraxen*) o qué experimentó (*épathen*) Alcibíades. (*Poet*. 1451a 36 - b 11)

Como atestigua el comienzo del pasaje (*Phaneròn dè ek tôn eireménon*, 1451a 36), la actividad propia del poeta se infiere de lo dicho precedentemente, en los capítulos 7 y 8, los cuales están dedicados a la consideración de la estructura y la unidad de la trama (*mûthos*). En dichos capítulos, Aristóteles reitera su primacía entre las partes que componen la tragedia (*Poet*. 6) y, fundamentalmente, determina la forma en que deben organizarse los hechos en torno a una acción única, completa, entera y de cierta magnitud. Además, señala que la trama debe guardar una unidad que podría denominarse "orgánica", en la medida en que no es posible cambiar de lugar o suprimir alguna de sus partes sin que se vea alterado y dislocado el todo.

Desde el comienzo de *Poet*. 9, deja en claro que el *érgon* del poeta consiste en una actividad discursiva (*légein*), pero a diferencia del historiador su tarea no consiste en narrar los hechos que efectivamente acaecieron (*tà genómena*), sino la clase de cosas que podrían acaecer (*hoîa àn génoito*).[137]

[137] Con respecto al uso del optativo presente o aoristo (como en este caso) con la partícula *àn*, Berenguer Amenós (1999: 210-11 *ad* 335. 2-336) señala que se emplea para expresar que un hecho podría producirse si se cumpliera una determinada condición. Por su parte, Smyth (1984: 407 *ad* 1824-1829) afirma que este uso establece una posibilidad futura, oportunidad o probabilidad como una opinión del hablante y usualmente estos optativos no están limitados por ninguna condición definida. En tanto, Goodwin (1965: §1327-1329) señala que el potencial optativo acompañado con *àn* expresa una acción futura como dependiendo de circunstancias o condiciones, pero agrega que generalmente esta condición es demasiado indefinida como para tenerla en mente. Humbert (1954: §199-200) asevera que el ático emplea el optativo únicamente si la posibilidad está situada en el presente o en el futuro y que esta no puede estar en contradicción con las condiciones existentes de la realidad presente. Asimismo, agrega que el ático: "n'a même pas conservé la faculté, qu'avait gardée la langue d'Hérodote, d'exprimer, avec l'optatif aoriste, une possibilité présente se rapportant à des

El poeta narra las acciones y los sucesos que componen la trama en modo potencial. Aristóteles explica que esto comprende las cosas que son posibles conforme a lo probable o a lo necesario (*katà tò eikòs ḙ tò anagkaîon*, 1451a 38). El primer criterio es el más adecuado para referirse a las acciones sobre las que versa la poesía, puesto que en el ámbito de la razón práctica, aquel que tiene por objeto a las entidades cuya causa y principio es el hombre (*EE* 1222b 19-1223a 20), solo puede hablarse de lo que ocurre "en la mayoría de los casos" (*ho̱s epì tò polú*, *Rhet*. 1357a 34-b 1).[138] Por ende, solo es posible aspirar a un grado de universalidad y de exactitud adecuado a las peculiaridades de su objeto, la acción.[139]

La *Poética* se constituyó en la fuente primaria en la discusión del problema de la verosimilitud de la poesía, el cual llegó a ser uno de los tópicos centrales de la teoría crítica occidental. El criterio de lo posible conforme a lo probable se sustenta en la regularidad que caracteriza las acciones y, como se ha visto a propósito de la pintura (*Poet*. 1448b 17), no solo el poeta sino también el espectador o el lector deben estar familiarizados con lo que ocurre la mayoría de las veces en el ámbito práctico.[140] Por su parte, la refe-

faits passés". En español el empleo del potencial difiere del griego y, en particular, del ático, pues remite a hechos venideros pero enfocados desde una perspectiva pasada, y también se usa para denotar que un hecho (pasado, presente o venidero) es una simple imaginación, incapaz de realidad porque no se cumplen determinadas condiciones.

[138] En tal sentido, Else (1957: 305) afirma que vivimos en el mundo de la contingencia y de la aproximación, cuyos principios son solo válidos para "la mayoría de los casos". Por su parte, Woodruff asegura: "As these are human actions, necessity in the strict sense does not seem appropriate: the probable is what happens 'for the most part' (*Rhetoric I.ii.1 5*), and it is to this that Aristotle regularly appeals (e. g. 1455b 10)" (1992: 82).

[139] En *EN* 1094b 12-27 Aristóteles enuncia lo que se ha denominado "principio de exactitud variable". Guariglia señala que lo que este principio afirma es que el término "exactitud" solo tiene sentido cuando se establece previamente el marco de referencia con respecto al cual la habremos de "medir". Una vez que se ha establecido la forma de conocimiento y los criterios según los cuales se habrá de juzgar la corrección e incorrección de las afirmaciones, "toda afirmación que cumpla con estos criterios tendrá, dentro de la disciplina en cuestión, una exactitud absoluta, en el sentido en que es exacta como lo puede ser toda otra disciplina cuyos criterios de corrección o incorrección sean aparentemente más precisos (p. ej. la geometría)" (1992: 45-46).

[140] Algunos comentadores rechazan que este criterio se vincule a lo que es probable y que se deduzca de la experiencia ordinaria, esto es, que sea el producto de un mero promedio estadístico de las acciones realizadas por el común de los hombres. Antes bien, lo refieren a las reglas de cohesión internas de la obra. Así por ejemplo, Butcher propone una lectura idealista de la poética aristotélica que determina su comprensión de lo "probable". Tanto la regla de la probabilidad como la de la necesidad refieren a la estructura del poema, a la ley interna que asegura la cohesión de sus partes y que no están determinadas por un prome-

rencia al criterio de lo posible conforme a la necesidad plantea dificultades, ya que esta es ajena al ámbito de las acciones. De hecho, los comentadores no logran explicar de manera satisfactoria tal referencia.[141] Aun cuando en el ámbito de las acciones no hay necesidad en sentido absoluto, Aristóteles reconoce otros empleos derivados, referidos no a los entes eternos sino a los que pueden ser de otra manera, por ejemplo en *EE* 1227b 29-34 establece un tipo de necesidad condicional o hipotética que rige en el ámbito de las artes productivas, y en *Phys*. 200a 15-b 8 se ocupa del modo en que la necesidad está presente en la naturaleza.[142] Sin embargo, en el caso de la *Poética* se trata de una necesidad puramente fáctica, ya que cuando el poeta se ocupa de los hechos acaecidos (*tà genómena*) o bien de las tramas tradicionales no puede cambiarlos, por ejemplo: no es lícito que modifique que Clitenmestra murió a manos de Orestes y Erifile por las de Alcmeón (1453b 22-26) ni tampoco puede alterar que Troya haya sido saqueada. Como claramente señala en la *Ética a Nicómaco* (1139b 5-11): "lo que ha ocurrido no es posible que no deviniera (*tò dè gegenòs ouk endéchetai mē̱ genésthai*); por eso dice bien Agatón: 'Solo de esto se ve privado Dios: de poder hacer que no se haya producido lo que ya está hecho' ". En definitiva, esta necesidad fáctica no es

dio numérico de ejemplos: "The *eikós* of daily life, the empirically usual, is derived from an observed sequence of facts, and denotes what is normal and regular in its occurrence, the rule, not the exception. But the rule of experience cannot be the law that governs art. The higher creations of poetry move in another plane. The incidents of the drama and the epic are not those of ordinary life: the persons, who here play their parts, are not average men and women" (1951: 164-166).

141 Según Else (1957: 305), Aristóteles refiere a ambos criterios por cuanto en el ámbito práctico no hay una necesidad absoluta. Woodruff (1992:82) considera inapropiada la referencia a la necesidad en relación con las acciones humanas. Para Halliwell, ella es difícilmente explicable en el marco del pensamiento práctico aristotélico y considera que su empleo y relevancia para el crítico literario es menor que la categoría de lo probable. La frase "probabilidad y necesidad" le sirve para enfatizar su requerimiento de una secuencia causal lo más apretada e inteligible posible en la estructura de la trama de un poema: "something we would expect universally in such a context" (1987: 106-107). Por su parte, Armstrong (1998: 452-453) asegura que Aristóteles se abstiene de mencionar la necesidad en lugares donde podría esperarse que esta aparezca junto a la probabilidad, como en *Poet*. 1451b 11-15, 29-32, 1455a 17-19, etcétera. A mi entender, no es legítima la conexión que Armstrong pretende trazar entre el análisis de la continuidad en *Phys*. V y la consideración de la unidad de la trama en *Poet*., ya que la unidad de la acción trágica se rige por los principios establecidos por Aristóteles en la *Poética* y no en la *Física*.

142 En este caso, la necesidad obra a la inversa "solamente bajo el supuesto de que lo que habrá de sobrevenir es necesario, lo que antecede será también necesario. El ejemplo clásico de Aristóteles es el de la casa, cuya existencia, si es necesaria, requerirá necesariamente como antecedente la construcción de los cimientos" (Guariglia, 1992: 59).

otra cosa que la imposibilidad de modificar lo acaecido o incluso los relatos tradicionales. No obstante, dicha necesidad no constriñe al poeta en la esfera de lo real pasado.[143]

A diferencia de *Poet*. 1 –donde Aristóteles presenta la comparación entre Homero y Empédocles, entre la poesía y la filosofía natural, con el objeto de mostrar que la condición de poeta no reside en los medios que este emplea, ya que ambos utilizan el verso, sino en el carácter mimético de su actividad– en la comparación entre la actividad discursiva del historiador y la del poeta no se refiere, al menos en principio, al hacer mimético como eje de la distinción. Al igual que en el primer caso, deja en claro que la diferencia entre ambos no reside en los medios que emplean, pues asegura que las obras de Heródoto, aun si se las pusiera en verso, no dejarían de ser "una cierta clase de historia". La divergencia entre la actividad propia del poeta y del historiador no reside, pues, ni en los medios que emplean ni en los objetos de los que se ocupan, sino en el modo verbal en que cada una conjuga los sucesos y acciones.[144] Circunscripta a la esfera del modo indicativo, la historia habla acerca de lo real (pasado), mientras que la poesía, gracias a la amplitud del modo potencial, se desvincula del acaecer efectivo y habla acerca de lo que es posible.

Aristóteles no niega que la historia sea capaz de establecer generalizaciones y aun vínculos causales, pero como relato de lo real pasado está inseparablemente vinculada a lo particular. La poesía tiene como objeto los actuantes y, en consecuencia, necesariamente habla acerca de lo que hizo o experimentó

[143] Veloso asegura que para la poesía es indiferente que los hechos hayan acaecido o no, porque se trata de una imitación de un relato. A diferencia de Heródoto que cuenta los hechos y acciones de las personas, el relato de Homero no pasa de ser la imitación de un relato: "Heródoto conta, entende-se, fatos e ações de pessoas, Homero não –pelo menos segundo Aristóteles" (2004: 157).

[144] En principio, parecería que la diferencia entre ambas reside en los objetos de los que cada una se ocupa. Sin embargo, en los sucesos poéticos (*hoîa àn gènoito*) pueden eventualmente incluirse las cosas que efectivamente acaecieron (*tà genómena*), por ejemplo lo que Alcibíades hizo o le acaeció. De modo que la diferenciación disciplinaria no reside en el objeto del que cada una se ocupa. Lucas (1978: 118) sostiene que el objeto del que se ocupa Heródoto son los hechos (*genómena*) y no las acciones (*práxeis*), de las que solo se ocupa el arte mimético, ya que este solo excepcionalmente puede ocuparse de lo acaecido. No obstante, en la composición del *mûthos* intervienen tanto las acciones como los sucesos. De hecho, cuando Aristóteles reconoce en *Poet*. 1451b 29-32 que el poeta puede ocuparse de las cosas que han acaecido (*tà genómena*) lo admite como una posibilidad efectiva y que era frecuente en el caso de la tragedia. Además, cuando en ático se habla de los sucesos, estos refieren a lo que ocurre no solo en el ámbito de los fenómenos físicos, sino también de los acontecimientos humanos, esto es, a las acciones.

Edipo, Ulises o cualquier otro hombre –haya existido o no realmente–, pero puede trascender los límites de lo particular gracias al carácter potencial, y por ende universal, que le confiere a los sucesos. Este carácter de los hechos poéticos reside en el encadenamiento causal que el poeta les confiere mediante la trama, por cuanto las composiciones poéticas –ya sean trágicas o épicas– se caracterizan por su unidad orgánica. En los relatos históricos la unidad está dada no por la acción sino por el tiempo, puesto que no se describe una única acción, sino cuantas cosas le acaecieron a uno o a varios hombres durante un determinado momento, y entre ellas existe una relación meramente casual, por ejemplo la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en Sicilia son hechos cronológicamente simultáneos, pero no tienen unidad alguna ya que de ningún modo tendieron hacia el mismo fin (*Poet*. 1459a 17-30). Como asegura Armstrong: "el poeta difiere del historiador con respecto al nivel de abstracción con el que considera las acciones y las experiencias de los agentes" (1998: 447).[145]

El empleo de los adjetivos *philosophṓteron kaì spoudaióteron* en *Poet*. 1451b 5-6 revela que la comparación entre ambas disciplinas supone la superioridad cognitiva y valorativa de la poesía respecto del carácter más bien empírico de la historia. El primero se refiere a la generalidad con que la poesía trata las acciones, esto se logra a través de la potencialidad, que caracteriza el *érgon* poético, y de la causalidad, que supone la organización del *mûthos* por parte del poeta. En toda investigación, el método filosófico es precisamente aquel que no solo permite conocer algo, sino también su causa (*ou mónon tò ti phaneròn allà kaì tò dià tí*, *EE* 1216b 38-9). En el contexto de la contienda que por entonces existía entre la poesía y la filosofía (*Resp*. 607b-e; *Leg*. 817a-b, 967c; *Phaed*. 61a), las dos referencias que Aristóteles hace en la *Poética* a esta última, en 1448b 13 y en 1451b 5, son significativas ya que en ambos casos vincula el hacer poético y el conocimiento mimético en general a la actividad filosófica (Lucas, 1978: 120; Halliwell, 1998: 78). Como demuestro más adelante, mediante el reconocimiento del carácter técnico de la actividad poética y la función que le asigna a las artes miméticas en su programa político, no solo transfigura en coexistencia la rivalidad entre ambas, sino que fundamentalmente conecta de manera estrecha las artes miméticas con la filosofía.

[145] "The poet differs from the historian with respect to the level of abstraction at which he considers the actions and experiences of agents".

En cuanto al segundo de los adjetivos comparativos empleados, la superioridad valorativa de la poesía no reside en que la tragedia verse sobre hombres elevados (*spoudaîos*), puesto que la comparación disciplinaria refiere a la poesía de modo genérico, incluyendo también a la comedia, cuyo objeto son los *phaûloi*.[146] El uso de este adjetivo está estrictamente ligado al primero, por cuanto en el pensamiento aristotélico hay una jerarquía ontológica, epistemológica y valorativa, sobre la cual se sustenta la mayor valoración del conocimiento poético respecto de la historia.[147] Pese a que esta comparación suele ser interpretada en el sentido de un total desprecio de la historia por parte de Aristóteles, es importante destacar que en sí misma no revela tal cosa. En efecto, el empleo de los dos adjetivos comparativos demuestra que no niega ni el carácter cognitivo ni la valoración de esta forma discursiva.[148] Sencillamente se trata de una cuestión de grado, pues también la historia es filosófica y elevada, solo que lo es en menor medida que la poesía.[149] Además,

[146] Por esta razón, algunos intérpretes encuentran problemático el empleo de *spoudaîos*. Armstrong desvincula la acepción del término que refiere al carácter 'serio' como contrapuesta a lo 'cómico', y la limita al sentido de 'bueno' o 'superior': "the comparison of poetry with history […] is made on the basis of how excellent they are –meaning, presumably, that composing good drama or epic requires more understanding, more grasp of relations among universals, than does reporting on past events" (1998: 449). Por su parte, Lucas (1978: 119) sostiene que la comedia es menos elevada que la tragedia, pero superior a la historia.

[147] Si bien es cierto que eventualmente la poesía y la historia pueden compartir el mismo objeto, la generalidad en la consideración del mismo es lo que determina la doble superioridad de la primera respecto de la segunda. Rostagni (1945: 52 *ad* 5) afirma que cuanto más se aproxima una *téchne* al objeto de la filosofía, al universal, es tanto más noble (*spoudaía*).

[148] Según Lucas (1978: 118-119), Aristóteles tenía extraordinariamente poco que decir sobre la historia en general y la tenía en muy baja estima.

[149] Los comentadores han procurado evitar la excesiva estrechez de la concepción aristotélica de la historia presentada en *Poet.* 9. Weil (1960: 168-169) señala que este esquema limitado no es aplicable a Tucídides, quien se preocupaba por indagar la recurrencia de la acción humana y es a quien con menos justicia se le aplicaría una definición de *historía* tan limitada. La historia no se reduce a una crónica, ya que Aristóteles admite la existencia de una historia "filosófica", la cual englobaría la obra de Tucídides y su propia obra. Esta clase de historia permite trascender los límites de los acontecimientos particulares de las historias "habituales" como sería el caso de la historiografía de Heródoto. Su argumento gira en torno de la proposición *kaì mē̱ homoías historías tàs suné̱theis* en *Poet*. 1459a 21-22*,* que el autor (siguiendo en parte a Bywater y Vahlen) entiende como referida a las historias "habituales", contrapuestas a las historias "filosóficas". La principal dificultad reside en que Weil no aduce otras evidencias textuales referidas a las historias habituales. Contrariamente, muchos intérpretes se inclinan por aceptar la corrección propuesta por Dacier: *kaì mē̱ homoías historíais tàs sunthéseis einai*, la cual he seguido en mi interpretación. Por su parte, de Ste. Croix (1992: 23-24, esp. n. 3) asegura que el pasaje de *Poet*. 9 es perfectamente explícito y que es erróneo procurar explicarlo indagando en *Poet.* 23. Si bien admite que allí Aristóteles se refiere a las

el empleo del adverbio comparativo *mâllon* en *Poet*. 1451b 7 atestigua que la historia no está restringida únicamente a la esfera de lo particular y que, en principio, no le está vedada la posibilidad de reflexionar de manera general sobre el ámbito de las acciones.

Los vocablos *historía* y *historeîn* no aparecen en Homero, y es probable que Heródoto sea el responsable de la introducción de dichos términos en el lenguaje corriente, si bien es cierto que su empleo nunca fue extendido. Es revelador que Tucídides –autor de la *Guerra del Peloponeso* y considerado canónicamente como uno de los diez historiadores de Grecia– nunca emplea las palabras "historia" e "historiador" para caracterizar su propia actividad.[150] La historiografía antigua no se limita meramente a la conservación del registro, sino que tiene una finalidad persuasiva y didáctica, puesto que apunta a influir en el público por medio del ejemplo. Nacida del espíritu de la tragedia, la historia recibe una marcada influencia estilística de la épica y del teatro. En el siglo v, con Heródoto y Tucídides se constituye en "una forma separada de la actividad intelectual que podía defenderse frente a la poesía por una parte y a la filosofía por la otra" (Easterling y Knox, 1990: 497-498). Ambos autores escriben como si hubieran estado presentes en los acontecimientos que describen, y este estilo mimético es seguido por casi todos los historiadores antiguos. En el siglo iv a. C., la producción historiográfica sufre una notable expansión y se percibe una notoria diversidad en lo que hace a la temática y a los estilos, lo cual en muchos casos es fruto del desarrollo de formas que ya existían de manera embrionaria. A través de dos discípulos de Isócrates, Éforo y Teopompo, la historia empieza a aparecer estrechamente emparentada a la retórica y comprendida en la categoría de los *lógoi*. Ambas disciplinas existieron en mutua tensión, pero por entonces

historias "habituales", asegura que la célebre afirmación de *Poet*. 9 se aplica a todas las clases de historias. La prueba de que no hay un completo desprecio de la historia puede hallarse en *Poet.* 9, puesto que la presencia del concepto de probabilidad revela que tanto el poeta como el historiador se ocupan de particulares, pero en ellos reconocen lo general. A su juicio, Aristóteles está pensando en Tucídides ya que es quien paradigmáticamente representa el carácter general de la historiografía y es la principal fuente de conocimiento de Alcibíades. Además, aduce que, si efectivamente Aristóteles hubiera despreciado la historiografía como género, no habría dedicado parte de su obra al mismo.

150 Según Weil (1960: 166-168), es difícil creer que esto responda a una intención consciente y voluntaria por parte de Tucídides, que siempre emplea el vocablo *sungraphé*; mientras que Aristóteles nunca emplea esta palabra sino *historía*. A juicio de Weil, esto refleja un hábito del lenguaje y no una distinción consciente entre ambos términos.

la historia sufría también la influencia y la amenaza de la poesía (Easterling y Knox, 1990: 506-508, 512).

Desde finales del período clásico la historia fue una forma literaria sitiada por otras formas discursivas. El sentido primario y más amplio al que remite la palabra *historía* es el de 'investigación' e 'indagación', empleado por Heródoto al comienzo de sus *Historias* y del cual hay testimonios tanto fuera como dentro del corpus aristotélico (Louis, 1955: 41). Así, por ejemplo, Platón en el *Fedón* se refiere mediante este término a la investigación de las causas de la generación y de la destrucción (*perì phúseo̱s historían,* 96a 8). Por su parte, Aristóteles suele utilizarlo en sus tratados como sinónimo de conocimiento, generalmente referido a la observación de los fenómenos naturales, como en *APr* 46a 26, *DA* 402a 4, *Cael*. 298b 2 y *PA* 639a 12. La observación de lo particular es necesaria para la constitución de un conocimiento de carácter general, puesto que para poder explicar, por ejemplo los fenómenos biológicos es preciso conocer primero los hechos particulares que conciernen a cada especie y a cada animal (*HA* 491a 12). Este sentido de *historía* no se refiere a cualquier forma de conocimiento, sino que "es el conocimiento de los hechos particulares a partir de los cuales se elabora la ciencia" (Louis, 1955: 44) y, por ende, remite a una instancia indispensable y necesaria para poder transitar hacia el conocimiento en sentido estricto, es decir, hacia una perspectiva general.[151]

En *Poet*. 9 y 23 Aristóteles se refiere a la historia como el relato de los sucesos acaecidos, como una disciplina que por entonces se hallaba en un proceso de pronunciada expansión y que se diferenciaba, o al menos pretendía diferenciarse, de la retórica y de la poética. Sin embargo, este empleo no puede ser plenamente desvinculado de la acepción más amplia del término, puesto que la historiografía y, en general, el conocimiento del ámbito práctico presuponen la observación de lo particular, de las acciones y los sucesos

[151] "c'est la connaissance des faits particuliers à partir desquels s'élabore la science". Louis asegura que de este sentido primigenio se desprende el concepto de *historía*, referida al conocimiento de las acciones y sucesos que acaecieron, atestiguado en *Poet.* 9 y 23. Se trata de un sentido derivado, por cuanto el historiador, antes de ser un narrador de relatos verídicos, es necesariamente un investigador que busca informarse. Contrariamente, Lucas (1978: 118) desvincula estos dos sentidos del término en el pensamiento de Aristóteles y, en particular, en los pasajes de la *Poética* en los que –a su entender– el filósofo solo se refiere a la historiografía. Por su parte, Veloso (2004: 156) rechaza la interpretación propuesta por Louis, pues considera que la *historía* no debe ser entendida como una fase preliminar del conocimiento y sí como un primer estudio en la investigación causal.

que regularmente acaecen. Tal como lo refleja la etimología del término proveniente de la raíz indoeuropea *wid-, weid-* que significa 'ver', y que en sánscrito deriva en la palabra *vettas* y en griego *híst<u>o</u>r* (proveniente de la raíz de *oîda*), el historiador es un testigo (Le Goff, 1991: 10-11), un observador no incidental: "es aquel que sabe porque ha visto" (Louis, 1955: 43).[152] La investigación (*historía*) ofrece un bagaje de experiencia sin el cual no se podría alcanzar la universalidad o generalidad que para Aristóteles requiere toda forma de conocimiento, pues afirma que en los hombres la ciencia y el arte resultan de la experiencia (*apobaínei d' epist<u>é</u>m<u>e</u> kaì téchn<u>e</u> dià t<u>ê</u>s empeirías toîs antr<u>ó</u>pois*, *Metaph*. 981a 2-3).[153]

La elección de la historia por parte de Aristóteles para establecer la comparación disciplinaria con la poesía no solo se debe a la antes mencionada rivalidad que por entonces existía entre ambas, sino también al hecho de que metodológicamente ambas presuponen la observación y la investigación de lo particular, el conocimiento de las acciones y de los sucesos. Tanto el poeta como el historiador conocen lo que regularmente ocurre en el ámbito práctico, lo que los hombres de distintas clases hacen o dicen la mayoría de las veces. Incluso ambos pueden emplear los mismos medios y pueden eventualmente ocuparse del mismo suceso, por ejemplo la guerra de Troya, pero el primero, a diferencia del segundo, los inserta causalmente en el *mûthos* y al hacer esto los presenta como podrían acaecer: les confiere un carácter universal. Aristóteles agrega que el procedimiento seguido por los poetas cómicos muestra claramente que la actividad propia del poeta consiste fundamentalmente en la construcción del entramado de los sucesos poéticos: ellos componen en primer lugar la trama y luego asignan los nombres a los personajes. Los poetas trágicos, en cambio, usualmente se atienen a los nombres de personajes históricos debido al carácter persuasivo (*pithanón*) que tiene lo posible (*tò dunatón*), pues resulta evidente que lo acaecido (*tà genómena*) es posible (*dunatá*) y, por ende, es necesariamente persuasivo (*Poet*. 1451b 16-18). Lejos de circunscribir la poesía a la esfera de lo real pasado, Aristóteles considera que es indiferente que el poeta se

[152] "est celui qui sait pour avoir vu".

[153] El denominado período *Assos-Mytilene*, que se extiende desde el 347 al 344 a. C. y que es considerado el de mayor actividad y madurez intelectual en la vida de Aristóteles, es en el que se conjetura que desarrolló las colecciones botánicas y zoológicas así como gran parte de las ciento cincuenta y tres constituciones de Atenas, su producción histórica. Cfr. Guariglia (1997: 25) y Weil (1960: 165).

atenga a los personajes y a los hechos históricos o a los relatos tradicionales, o bien que él mismo cree el *mûthos* apelando a alguno o incluso a ninguno de los nombres reales (*Poet*. 1451b 18-23 y 1455a 34-b1).[154] De hecho, en *Poet*. 1451b 23-26, advierte que no es preciso de ninguna manera buscar atenerse a las tramas tradicionales sobre las que versan las tragedias: "sería ridículo buscar esto, porque también las cosas conocidas son conocidas por pocos, pero igualmente regocijan a todos". A partir de la comparación entre poesía e historia, y especialmente a la luz de las consideraciones sobre el procedimiento seguido por los poetas cómicos y trágicos, pone de manifiesto, en *Poet*. 1451b 27-29, la estrecha vinculación que existe entre la actividad propia (*érgon*) del poeta, esto es, la construcción del *mûthos* y la mimesis.

> A partir de estas cosas, resulta evidente que es preciso que el poeta (*tòn poietèn*) sea hacedor (*poietèn*) de tramas (*tôn múthon*) más que (*mâllon*) de versos, por cuanto es poeta conforme a la mimesis (*hósoi poietès katà tèn mímesín*) e imita acciones (*mimeîtai dè tàs pràxeis*). Y si acaso resulta que compone (*poieîn*) acerca de las cosas que han acaecido (*genómena*), no es menos poeta, pues nada impide que algunas de ellas sean de tal clase que resulten probables (*eikòs*) [y posibles (*dunatà*)], conforme a lo cual aquel es poeta (*poietés*) de ellas. (*Poet*. 1451b 27-32)

Estas dos apariciones del vocabulario mimético, *katà tèn mímesín* y *mimeîtai* en *Poet*. 1451b 28-29, no difieren de empleos previos en la obra. Pero una vez que ha establecido que el *érgon* del poeta es la construcción del *mûthos* –el encadenamiento de las acciones y de los sucesos conforme a los dos criterios poéticos de posibilidad–, se pone de manifiesto que la actividad productiva mimética del poeta consiste precisamente en ello. Incluso en el caso de que se ocupe de un hecho histórico, su *érgon* consiste igualmente en conferirle probabilidad mediante la trama, que es lo que ejemplarmente hizo Homero en relación con la guerra de Troya (*Poet*. 1459a 30-36), pues al estructurar la trama no intentó narrar la guerra entera sino

[154] Como señala Else (1957: 303-304 n. 8), Aristóteles no distingue entre el mito y la historia, puesto que él –como todos los griegos de la época clásica– daba por sentado que la épica a pesar de su distorsión era, no obstante, un registro de hechos reales: "history, though of a mytholizing kind".

solo una parte de ella.[155] Sin duda, es en este pasaje de la obra donde más claramente se revela que, en el ámbito de la poética, la mimesis consiste en la construcción de la trama.

Uno de los principales problemas que plantea la consideración del *érgon* poético es la significación de la universalidad en el ámbito de la producción poética, especialmente en relación con el carácter cognitivo de las artes miméticas establecido en el capítulo cuatro.[156] Salvo las referencias a la filosofía que aparecen en cada uno de los dos capítulos, no hay una conexión explícita entre *Poet*. 4 y 9. A pesar de ello, es posible establecer una vinculación conceptual entre ambos. Como hemos visto, en *Poet*. 4 Aristóteles describe el proceso de aprendizaje y de razonamiento involucrado en la poesía en términos de la contemplación de imágenes, con lo cual parece restringir dicho proceso a la identificación de semejanzas entre particulares. En virtud de ello, se suele poner en tela de juicio que las artes miméticas comporten un auténtico conocimiento. A pesar del carácter aparentemente elemental de esta identificación, se trata en realidad de un proceso cognitivo originario que es ejemplificado por las artes visuales y que vincula el conjunto de las artes miméticas con la filosofía, en la medida en que la identificación de semejanzas es la operación intelectual que más propiamente define a esta última.

[155] Lucas (1978: 123 *ad loc*.) ve en este pasaje una reafirmación de la primacía de la trama enunciada en *Poet*. 6, pero basada aquí en nuevas razones. Por su parte, Else (1957: 320-322) sostiene que de todos los pasajes de *Poet.* este es en el que el nuevo sentido de "imitación" y de "poesía" (entendida como arte de creación) aparece de manera más luminosa. A diferencia de su maestro, Aristóteles le cambió el significado a la mimesis para referir a una creación de cosas que nunca existieron o cuya existencia, si es que ocurrió, es accidental al proceso poético: "Copying is after the fact; Aristotle's *mímēsis* creates the facts". Aun cuando en la primera parte de *Poet*. 9 no hace ninguna referencia directa a la mimesis, sino más bien a la dicotomía entre lo universal y lo particular, este pasaje confirma –según Halliwell (2002: 164-165)– que el poeta se distingue del historiador también por el estatus mimético de su obra.

[156] Según Halliwell (2001: 96), la relación entre estos capítulos es, a la vez, compleja e importante ya que conforman una suerte de eje en la obra. El vínculo vital entre ellos reside en que, en ambos lugares, Aristóteles asimila la poesía –y en el caso del capítulo cuatro, la mimesis en general– a la filosofía. A pesar de esta sugestiva afinidad, Halliwell advierte una tensión aparente, pues en *Poet*. 4 Aristóteles ejemplifica la comprensión de las obras de arte miméticas mencionando el caso del reconocimiento de particulares –característico de las artes visuales–, mientras que en *Poet*. 9 se refiere a la poesía como representación de universales. Contrariamente, para Else (1957:130-132 n. 19) no hay conexión alguna entre ambos capítulos, puesto que en la consideración aristotélica de la naturaleza intelectual del impulso mimético presentada en *Poet*. 4 no es posible hallar alusión alguna a los universales poéticos presentados en *Poet*. 9 ni viceversa. A su juicio, el énfasis intelectual del capítulo cuatro está fuera del curso principal del argumento de la obra.

La descripción del *érgon* poético presentada en *Poet*. 9 prueba que el proceso de conocimiento que conlleva la poesía –y las restantes artes miméticas– involucra universales. Teniendo en cuenta que el objeto de dichas artes son los actuantes, estos universales remiten a las acciones que realizan en la mayoría de los casos (*katà tó eikós*, *Poet*. 1451a 38). El artista mimético, sea poeta, pintor o músico, debe estar familiarizado con lo que generalmente ocurre en el ámbito práctico, ya sea que se trate de la composición de la trama, de la representación pictórica de los caracteres de los hombres o del carácter ético de las melodías, pues sin este bagaje de experiencia referida a las acciones de los hombres no puede en modo alguno constituirse el saber técnico de la poesía y, en general, de las artes miméticas. No solo quien produce la obra mimética sino también su receptor –ya sean los espectadores en el teatro, quien observa un retrato o quien escucha una melodía– debe contar previamente con ese caudal de experiencia, que es indispensable para que pueda identificar las semejanzas, es decir, aprender y razonar que "este es aquel".

La comprensión de lo que la referencia a lo universal significa en el ámbito de la poética es, sin duda, uno de los problemas más complejos que plantea el estudio de la obra. Precisamente, esta cuestión ha dado lugar a un prolongado debate en la investigación erudita, en torno del cual se han adoptado múltiples y muy diversas interpretaciones. Hay quienes sostienen que se trata de verdades universales (Butcher, 1951);[157] otros afirman que son rasgos típicos (Else, 1957);[158]

[157] Butcher (1951: 150-154) propone una interpretación de los universales poéticos como tipos ideales. Al imitar los universales, el arte imita lo ideal; se trata de la expresión de una cosa concreta bajo una imagen que responde a su verdadera idea (*eîdos*). Mediante los universales, no se refleja una realidad familiar sino algo que sobrepasa a lo real: "The truth, then, of poetry is essentially different from the truth of fact" (1951: 170). La poesía expresa el elemento universal en la naturaleza humana y en la vida: "it represents things which are not, and never can be in actual experience; it gives us the 'ought to be'; the form that answers to the true idea" (1951: 168). Es semejante a la filosofía por cuanto aspira a expresar lo universal, pero emplea como medio la forma sensible e imaginativa. Tiende a expresar lo universal no como algo abstracto, sino a través de lo particular, pues mediante una obra concreta encarna una verdad universal: "The poet while he seems to be concerned only with the particular is in truth concerned with *quod semper quod ubique*. He seizes and reproduces a concrete fact, but *transfigures it so that the higher truth*, *the idea of the universal shines through it*" (1951: 197) [el destacado es mío].

[158] Según Else (1957: 304), la doctrina conforme a la cual la poesía imita universales es una respuesta a la re-proclamación platónica de la vieja contienda entre la filosofía y la poesía enunciada en *Resp*. X (607b). En su tácita defensa Aristóteles no adopta como estrategia la simple identificación de la poesía con la filosofía: "In saying that poetry is 'more philosophical' Aristotle does not say that it *is* philosophy". La poética se ocupa de universales que rigen en el ámbito de la vida humana y de la acción y, en consecuencia, debe ponerse en correlación

o bien regularidades prácticas (Lucas, 1978);[159] también están quienes niegan que la tragedia imite universales (Heath, 1999);[160] algunos los consideran como parte de una dimensión virtual de la realidad y, por ende, solo pueden emerger mediante un proceso mental de experiencia y comprensión (Halliwell, 2001);[161]

con la ética y con la política, cuya tarea es exponer dichos principios generales. Condenada a circunscribirse a la esfera práctica, le está vedada cualquier consideración metafísica. Al igual que las *Éticas* y la *Política*, la *Poética* nunca nos confronta con las verdades últimas, salvo a través del Destino o de lo maravilloso. Esto plantea una paradoja por cuanto el universal poético nada tiene que ver con lo que le ocurre al hombre desde afuera, sino con el modo en que reacciona ante ello, pero la causalidad humana es insuficiente para que se constituya una acción trágica, ya que es preciso que al héroe trágico le ocurra algo espantoso. Los universales poéticos son principios prácticos generales a través de los cuales el poeta construye un todo orgánico, y mediante el cual presenta una tipología de la acción.

[159] Lucas (1978: 119-120) asegura que no es fácil determinar la forma en que los caracteres son universalizados, en la medida en que los universales no se reducen simplemente a la remoción de las excentricidades individuales. A través de ellos, el poeta revela cualidades que no son generalmente reconocidas y que, no obstante, muestran las realidades esenciales del hombre. Los hechos ocurren en la forma en que deben ocurrir a la luz de lo que ha ocurrido previamente y de las decisiones humanas, de modo tal que, a través de las regularidades universales, los hechos se tornan inteligibles.

[160] Heath (1999: 357) asevera que la tragedia no imita universales puesto que su objeto son las acciones, y estas son particulares. La diferencia entre la poesía y la historia no reside en que la primera tenga una clase especial de objeto –lo universal–, distinto del de la historiografía –lo particular–, en la medida en que en algunas ocasiones las dos coinciden en cuanto al objeto. Ambas difieren en la selección de los particulares ya que en el caso de la tragedia deben ejemplificar principios generales, deben constituir una serie estructurada de eventos que se desarrolla de acuerdo a la necesidad o a la probabilidad.

[161] Según Halliwell (2001), la referencia en *Poet*. 9 a la poesía como representación de universales ha sido tradicionalmente mal interpretada –incluso por él mismo en el pasado–, pues Aristóteles no afirma que la poesía es mimesis de universales, sino simplemente que “habla” acerca de universales. Los universales no constituyen el objeto de la representación poética. De hecho, en el pasaje hay dos indicios que demuestran que la poesía dramática y narrativa es acerca de las acciones y las experiencias de los caracteres individuales: *1)* el empleo del adverbio *mâllon* que restringe la fuerza de la proposición que afirma que la poesía habla de los universales; *2)* el carácter concesivo y tentativo de la segunda parte de la definición de los universales en 1451b 9-10, donde Aristóteles afirma que la poesía apunta a (*stocházetai*, 1451b 10) ellos aun cuando les agrega nombre a los caracteres. Se trata de acciones y caracteres individuales exactamente en el mismo sentido en que lo es el ejemplo histórico que ofrece: Alcibíades, de modo que legítimamente puede afirmarse que el *Edipo Rey* de Sófocles es acerca de lo que hizo o experimentó Edipo. Los universales intervienen a un nivel subtextual, tienen una presencia casi metafórica y requieren de una comprensión implícita. Se trata de universales “débiles” porque no alcanzan la posición que los universales tienen en los dominios más teóricos de la filosofía. Lo que lleva a Aristóteles a mencionarlos en *Poet*. 9 es la inteligibilidad, que provee a las acciones la estructura de la trama (*mûthos*) y que les otorga una coherencia y unidad mayor que la contingencia que caracteriza a la vida real e incluso a la historia. En definitiva, Halliwell no niega la existencia de los universales poéticos, simplemente les quita la importancia y el peso que la erudición tradicionalmente

otros los identifican con la trama (Armstrong, 1998);[162] o bien les confieren una finalidad primariamente ilustrativa (Baldry, 1957);[163] incluso hay autores que niegan la relevancia de la oposición entre lo universal y lo particular en *Poet*. 9 (Veloso, 2004).[164] La función que se les reconoce a los universales determina en gran medida la comprensión general de la naturaleza de la poesía y del conocimiento que ella comporta o no.[165]

Ante todo, es preciso tener en cuenta que la cuestión de los universales poéticos está ligada de manera indisociable al problema más amplio del conocimiento de las acciones, puesto que el conocimiento como tal lo es de lo universal (*Metaph*. 1003 a 14-15), pero las acciones son particulares (*EN*

les otorgó. En el ámbito de la poética de lo que se trata es de comprender la vida humana misma, y lo que indica *Poet.* 9 es que dicha comprensión está ligada a la capacidad casi-filosófica de la poesía de revelar algo de lo universal *en* o *a través de* lo particular. Al igual que en *Poet.* 4, hay una analogía entre las diversas formas de discernimiento práctico, *phrónēsis* y *súnesis*, y la comprensión involucrada en la poesía, puesto que en ambos casos se muestra la convicción aristotélica de que "in the domain of action we can only work our way towards universals via a very strong apprehension of particulars" (2001: 100).

[162] Armstrong (1998: 450) señala que los universales son tipos de acciones (*types of actions*) y que los particulares son eventos o acciones-caso (*event- or action-token*). El universal poético es lo mismo que la estructura de los hechos en una representación literaria, el *mûthos*. A través de la conexión necesaria o probable de los eventos de la trama, el filósofo puede explicar cómo diferentes tipos de incidentes, esto es, diferentes tipos de acciones y de formas de decir, se unen para devenir un universal. En primer lugar, el poeta discierne la estructura de la acción, y luego la reproduce en la composición poética. Precisamente, esta estructura es –a juicio de Armstrong– una clase, un universal, una acción-tipo. Dicha acción puede ser concebida en diferentes niveles de abstracción, y el nivel más concreto es aquel en el que la acción-tipo es encarnada en el argumento final del poeta.

[163] Según Baldry (1957: 42-43), la referencia a los universales es introducida por Aristóteles con el objeto de hacer más clara la relación entre la poesía y la filosofía. Lo que el filósofo pretende mostrar es que, a diferencia de la historia, la poesía y la filosofía se ocupan de las cosas universales (*tà kathólou*). El universal es la materia esencial de la poesía y lo particular solamente lo es de manera secundaria e incidental. Pero a diferencia del filósofo, el poeta expresa lo universal no en términos universales, sino a través de lo particular y de lo individual.

[164] Veloso (2004: 157-158) sostiene que no hay que dejarse engañar por la oposición entre lo universal y lo particular, pues se trata simplemente de una distinción interna al plano material de los hechos, de las acciones y de las personas que actúan. A diferencia del historiador, que provee una gran masa de datos, el poeta se limitará a un número pequeño de los mismos, suficiente para que pueda producirse el reconocimiento por parte del espectador/lector.

[165] Por ejemplo, Armstrong (1998: 448) argumenta que una vez que comprendemos la naturaleza de los universales poéticos, no solo comprendemos mejor la naturaleza filosófica de la poesía, sino que también penetramos mejor en la perspectiva aristotélica de la estructura metafísica de las representaciones literarias. Rostagni (1945: 51 *ad* 36) asegura que en la distinción fundamental entre historia y poesía es en donde finalmente queda en claro la naturaleza de esta última.

1107a 28-32).[166] Dicho problema afecta tanto a las ciencias prácticas como a las productivas, entre las que se encuentran la poética y el conjunto de las artes miméticas. En el ámbito de la razón práctica la universalidad solo puede tener un carácter esquemático o típico, no exacto (*pâs ho perì tôn praktôn lógos túpoi kaì ouk akribôs opheílei légesthai, EN* 1104a 1-2) y al que solo se puede acceder a través de las acciones particulares.[167] Como Aristóteles afirma en *Rhet*. 1356b 30-35: "ninguna técnica (*téchne*) indaga lo singular (*tò kàth' hékaston*), tal como si la medicina <considerara> qué es saludable para Sócrates o Calias, pero no qué lo es para tal (*toiôide*) o tales clases de hombres (*toioîsde*) (pues esto es lo propio del arte, mientras que lo singular es ilimitado y no cognoscible)".[168] De igual modo ocurre en el caso de la poética, ya que el poeta solamente se ocupa de lo que hizo o experimentó Edipo o incluso Alcibíades, en cuanto cada uno de ellos representa una determinada clase de hombres. Los actuantes no intervienen en la trama en su condición de individuos, sino en cuanto pertenecen a una clase –sea esta elevada o baja–, y a partir de la cual pueden inferirse las acciones que podrían realizar. Si bien es cierto que el poeta habla acerca de las acciones y de los sucesos que le acaecen al héroe trágico, los cuales son necesariamente particulares, al componer la trama, esto es, al estructurar causalmente los sucesos conforme a los criterios de probabilidad o de necesidad, al conferirles la unidad y la extensión adecuada, estos ya no son considerados en su singularidad sino *qua*

[166] Reiteradamente, Aristóteles señala en la *Ética a Nicómaco* que el rol de los universales en el ámbito de la acción es muy diferente de su posición en la esfera del conocimiento filosófico o científico. Cfr. Halliwell (2001: 99-100).

[167] A pesar de ello, Guariglia (1992: 43-44 n. 22) asegura que no hay para Aristóteles un relativismo absoluto en el campo de la acción, puesto que es posible establecer una caracterización y racionalización por medio de un *tipo* intentando dar con lo específico y distintivo de las acciones, esto es, aquello que vale en general y sin calificación para determinadas situaciones con relación al aspecto relevante de las mismas. Dado que se trata de casos individuales, no es posible establecer deducciones como si se tratara de una ley universal de la clase "para todo x vale…", sino solo una inferencia limitada a la "mayoría de los casos" o a lo "habitual".

[168] Aristóteles recurrentemente señala en la *Metafísica* que el conocimiento es de los universales, como en 1056b 29 y 1036a 28-29. Sin embargo, en *Metaph.* 1087a 10-25 asegura que la ciencia, en cuanto es en acto, remite a lo determinado, a un *esto* (*tòde ti oûsa*), por lo cual "es evidente que en cierto sentido la ciencia es de lo universal (*kathólou*), pero en otro sentido no lo es". Al respecto, Ross comenta que, a pesar de que la primera es la perspectiva usual, ocasionalmente el filósofo admite la segunda: "*knowledge is of universal in the particular*, as he admits that sensation is of that in the particular which is universal" (1958: 466 *ad* 13) [el destacado es mío]. Una consideración semejante puede hallarse en *Top*. 164a 3-11.

universales "prácticos", en cuanto tienen un carácter típico.[169] Los universales poéticos no deben ser considerados según propone Halliwell (2001) como universales "débiles", puesto que su universalidad es adecuada al ámbito práctico y Aristóteles le reconoce a este ámbito una inteligibilidad propia.

Pero cómo es posible que los personajes, las acciones y los sucesos poéticos que en ningún momento dejan de ser particulares devengan universales. La universalidad poética surge gracias a la unidad que el poeta le confiere a la acción narrada o representada y, por ende, ella solo puede derivarse del *mûthos*. Sin embargo, las acciones y los sucesos que lo integran no pierden su carácter intrínseca y necesariamente singular, en consecuencia no pueden –como sostiene Armstrong (1998)– ser identificados con él.[170] Como señala Halliwell (2001), la universalidad solo puede surgir mediante un proceso mental de experiencia y comprensión. Dicho proceso no solo involucra al poeta, en cuanto que debe componer el *mûthos*, sino también al lector, espectador u oyente, quienes deben contar previamente con el bagaje de experiencia indispensable para comprender la universalidad que comporta la trama y aprender a partir de ella. Este proceso presupone una misma pertenencia comunitaria, ya que requiere que ambos, el artista y el receptor, estén igualmente familiarizados con lo que usualmente ocurre en el ámbito de las acciones.

Aun cuando las consideraciones presentadas por Aristóteles en *Poet*. 9 se refieren únicamente a la actividad propia (*érgon*) del poeta, estas pueden extenderse a las restantes artes miméticas en la medida en que cada una de ellas, en cuanto técnica presupone e involucra universales "prácticos" y, por ende, conlleva, en cada caso, un proceso más o menos complejo de aprendizaje y comprensión, por ejemplo, en el caso de la pintura puede decirse que la figura es al dibujo lo que la trama es a la poesía dramática (*Poet*. 1450a 39-b 3), y la representación pictórica de los caracteres involucra un proceso análogo al de la poesía trágica (*Poet*. 1454b 10-11).[171]

[169] El hecho de que este les imponga nombres propios a los actuantes atestigua, a la vez, la particularidad y el carácter universal de los mismos, por cuanto –a causa de su carácter universal– es en cierta forma irrelevante cuál sea el nombre propio que les otorgue.

[170] Según Halliwell (2001: 98), Armstrong va muy lejos cuando identifica los universales con la trama puesto que, si bien es cierto que los universales entran en la poesía en el nivel de la trama, sin embargo los componentes de ella –sus caracteres individuales con sus acciones y con sus palabras–, no pueden en términos aristotélicos simplemente constituir universales.

[171] En principio, parece más complejo aplicar estas consideraciones a la música. Sin embargo, en el próximo capítulo veremos que también en este ámbito hay involucrado un proceso de aprendizaje mimético en el que intervienen los universales "prácticos".

I. 4. La mimesis y el modo dramático

A lo largo de la *Poética*, Aristóteles destaca la figura de Homero tanto por el carácter fundacional de su obra (*Poet*. 1448b 28-30, 48b 36-49a 2 y 59b 12-16), como por el valor paradigmático que la misma tiene para toda la producción poética (*Poet*. 1448a 11, 48b 34-36, 51a 23-30, 59a 30-37, 60a 18-9 y 60a 35-b 2). Al destacar en *Poet*. 24 su singularidad entre los demás poetas épicos, parece identificar la mimesis con el modo dramático:

> Homero es digno de ser alabado por muchas otras <cosas> y, particularmente, porque solo él entre los poetas no ignora lo que es preciso que <el poeta> mismo haga, pues es preciso que diga (*légein*) las menos cosas <posibles>, puesto que no es imitador (*mimetés*) conforme a estas (*katà taûta*). Los otros <poetas épicos> aparecen (*agonízontai*) ellos mismos a lo largo de toda <la obra> e imitan (*mimoûntai*) pocas cosas y pocas veces (*olíga kaì oligákis*), mientras que él después de un breve preámbulo, seguidamente introduce <en escena> (*eiságei*) un varón, una mujer o algún otro carácter (*állo ti êthos*), y ninguno <de ellos> desprovisto de caracteres (*oudén aéthe*), sino teniendo carácter (*échonta êthos*). (*Poet*. 1460a 5-11)

Los dos empleos del vocabulario mimético atestiguados en este pasaje, *mimetés* en 1460a 8 y *mimoûntai* en 1460a 9, son significativos. Por medio del primero, Aristóteles parece desvincular la condición de imitador (*mimetés*) de las cosas que el poeta dice por su propia voz, cuando él mismo (*autòn*) habla; y, mediante el segundo, sugiere que la imitación refiere a la introducción de los caracteres en escena. Homero recurre en poca medida al relato en tercera persona, limitándolo a un breve preámbulo, y utiliza mayormente el modo dramático, mientras que los demás poetas épicos intervienen (*agonízonthai*) a lo largo de toda obra y, por ende, solo escasamente imitan. El verbo *agonízomai* se emplea, en general, para referir a toda clase de aparición pública en una situación competitiva, ya sea que se trate de un actor, un rapsoda o de un orador en la corte.[172] Aristóteles suele utilizarlo para referirse a la lucha armada, como en *Pol*. 1321a 14-26, y especialmente al combate erístico,

[172] Cfr. Lucas (1978: 227), Rostagni (1945: 149 *ad* 8), Else (1957: 620), Bailly (1993: 21) y Liddell-Scott (1940: s. v. *agonízomai*).

como en *Top*. VIII 159a 25-36, 161a 38-b10; *SE* 165b 11-13, 172b 35, 174a 12. Asimismo, en *Poet*. 1451a 8, 1456a 18 y en *Pol*. 1342a 26, se refiere a los concursos dramáticos. Mediante su uso en *Poet*. 1460a 8 en relación con los modos empleados por los poetas épicos, Aristóteles no remite a las competencias teatrales, sino más bien a la intervención o aparición pública de los poetas en el discurso, mediante su propia voz y no a través de los caracteres representados.[173] En consecuencia, estos dos usos de *mímesis* sugieren que la cualidad de imitador del poeta reside fundamentalmente en la introducción directa de los caracteres en el discurso y no en su participación de manera personal, ya que en cuanto tal es preciso que diga lo menos posible.

Hemos visto, a propósito de la clasificación de los modos de la mimesis presentada en *Poet*. 3, que Aristóteles destaca la singularidad de Homero por su cualidad dramática única (*è héteron ti gignómenon hósper Hómeros poieîe*, *Poet*. 1448a 21-22). Más allá de si su proceder se identifica con un modo independiente o si se lo considera como una modalidad (mixta) del modo narrativo,[174] lo cierto es que sus obras tienen un carácter sui géneris en cuanto al modo del imitar, ya que combinan la narración, en la que el poeta no cambia, sino que se mantiene como él mismo, con el modo dramático a través del cual presenta a todos los personajes como actuantes en actividad, lo cual supone que el poeta deviene algo/alguien (*ti*) diferente.[175]

A pesar de que en *Poet*. 3 Aristóteles no establece jerarquía alguna entre los modos –ya sea que se reconozcan dos o tres–, sin embargo en *Poet*. 1448b 34-36 –donde destaca la superioridad de Homero (*málista poietès*) fundándose en que compuso imitaciones dramáticas (*miméseis dramatikàs epoíesen*)–, y en el pasaje de *Poet*. 24, que aquí nos ocupa, claramente privilegia el modo dramático. El hecho de que desvincule la actividad mimética de la narración y que, consecuentemente, priorice el drama parece contradecir la clasificación de

[173] Es muy probable que a través de esta comparación, Aristóteles tácitamente refiera a los poetas épicos cíclicos y que incluya entre ellos a su coetáneo Antímaco. Cfr. Rostagni (1945: 149), De Montmollin (1951: 30), Lucas (1978: 226); Halliwell (1987: 169). Sobre la influencia de Aristóteles en la consideración despectiva de estos poetas épicos. Cfr. Easterling y Knox (1990: 124-128).

[174] Como he señalado oportunamente en la sección I.1.3., me inclino por la interpretación binaria.

[175] Los comentadores usualmente entienden que esto supone un cambio en la persona del poeta que ya no habla simplemente en su propia voz sino como otros, así para Rostagni (1945: 148 *ad* 6-7) y Halliwell (1987: 171; 1998: 126; 1999*a*: 123). Para Else (1957: 96-97) se trata de una alternancia entre el poeta y los caracteres dramáticos.

los modos miméticos propuesta al inicio de la obra.[176] Sin embargo, es importante advertir que en *Poet*. 24 no hay una identificación plena entre la mimesis y el modo dramático, en la medida en que el filósofo no niega que los restantes poetas épicos imiten, simplemente afirma que lo hacen en menor medida (*olíga kaì oligákis,* 1460a 9), y, además, no describe el proceder de Homero como enteramente dramático (*ho dè olíga phroimiasámenos*, 1460a 9-10).

La diferenciación por el modo únicamente atañe a las artes que emplean como medio principal el discurso, en razón de lo cual la mimesis –en cuanto es el rasgo común de todas las artes miméticas, cualquiera sea el medio que utilicen– no puede ser identificada con el modo dramático. Aristóteles no niega en *Poet*. 24 que la narración sea uno de los modos de la mimesis, pero

[176] Según Lucas (1978: 226-227), el pasaje de *Poet*. 24 está aislado respecto de la temática central del capítulo, pues nada tiene que ver con las semejanzas o diferencias entre la épica y la tragedia; se trata de un sentido restringido de la mimesis conforme al cual es identificada con la personificación. De Montmollin (1951: 619-620) entiende que los tres pasajes en los que Aristóteles se refiere al modo empleado por Homero, a saber, *Poet.* 3 (1448a 21-23), *Poet.* 4 (1448b 34-49a 2) y *Poet.* 24 (1460a 5-11), son consistentes, puesto que forman parte de una adición posterior. El interés de Aristóteles por distinguir a Homero de otros poetas épicos y de establecer mediante su figura una suerte de puente entre la poesía puramente narrativa y la dramática pertenece a un estadio tardío (1957: 29-31, 38). Solmsen (1935: 194-195) se pronuncia en igual sentido. Según Else, esta paradoja es inherente al pensamiento de Aristóteles, ya que define el género épico a través del poeta que es menos típicamente representativo y también concibe a Homero como el precursor e inventor del drama. Esto supone una traición a la naturaleza del género épico en pos de una exigencia más amplia de la poesía misma, que trasciende las demandas particulares de sus especies. La tragedia es para Aristóteles el paradigma de la producción poética y Homero fue su primer profeta: "the only epic poet who understood the poet's duty: that is, to imitate (*mimeîsthai = poieîn*), not merely to talk (*légein*)" (1951: 621). La razón del predominio del modo dramático se debe –según Halliwell (2002: 164-171)– a su carácter más vívido e icónico, que le posibilita mostrar el mundo de la acción y no simplemente describirlo. Al excluir la voz del poeta de la mimesis poética y tratándolo únicamente como tal cuando ejerce su función dramática, Aristóteles crea un espacio distintivo para la poesía fuera de los discursos directamente afirmativos y que buscan la verdad con los que, por entonces, podía ser fácilmente confundida. La discrepancia entre *Poet*. 3 y 24 no afecta el argumento general de la obra, porque no surge del análisis del drama trágico y se vincula a la inequívoca admiración que Aristóteles expresa por la cualidad dramática de la épica de Homero. El paradigma homérico compromete una redefinición del carácter mimético del género como tal, lo cual es consistente con la noción de la mimesis poética como un arte primariamente dramático. Para Veloso (2004: 159-164) no hay contradicción alguna entre ambos capítulos, puesto que en *Poet*. 24 no identifica la imitación poética con la dramática; simplemente se trata de una dicotomía entre alguien que imita y alguien que no lo hace. Lo que se excluye es lo que el poeta dice en el proemio ya que, en él, realmente habla y no imita a alguien que habla, de modo que tiene una función informativa y no imitativa. Es probable que esté acusando a los otros poetas épicos de demorarse demasiado en los preámbulos sin atender a la acción principal.

al intentar enfatizar la excepcionalidad de Homero exalta el carácter dramático de su proceder y parece descalificar la narración e identificar la mimesis con el modo dramático.[177] De manera que el pasaje tiene un carácter retóricamente enfático (Halliwell, 2002: 171 n. 53). Aun cuando resulta difícil conciliar la tensión que existe en cuanto a la valoración de los modos en *Poet*. 3 y 24, es preciso tener en cuenta que, en el primer caso, presenta los modos posibles del discurso en el contexto de la descripción de los principios del arte poético, por lo cual esta clasificación inicial tiene una finalidad descriptiva y no valorativa; mientras que el pasaje de *Poet*. 24 pone en evidencia la mayor apreciación de la modalidad dramática que tácitamente supone a lo largo de toda la obra.[178]

Asimismo, esta preeminencia está vinculada al carácter paradigmático de la tragedia entre las diversas especies poéticas, de ahí que elogie al más dramático de los poetas épicos. En virtud de esta primacía, se pone de manifiesto que Aristóteles concibe la mimesis primariamente como un cambio, como un devenir otro, pues, al pretender asemejarse a lo imitado, quien imita –sea gestual, sea verbalmente– deviene algo/alguien diferente. De modo que esta habilidad innata involucra esencialmente un cambio. Por último, es importante advertir que el modo dramático no debe ser confundido ni identificado con la actuación, puesto que es un aspecto inherente a la estructura discursiva y,

[177] Halliwell afirma: “This passage appears, through overstatement, to deny (*contra* 48a 22-3) that narrative is a mode of mimesis” (1999*a*: 123 n. a). Sin embargo, no hay una expresa exclusión del modo narrativo.

[178] En sus distintos trabajos, Halliwell (1999*c*; 2002) otorga al pasaje de *Poet*. 24 una particular relevancia, pues, si bien reconoce que el mismo no está completamente asimilado al argumento general del tratado, este, junto a otros dos: *Poet*. 1447b 13-20 y *Poet.* 9, ofrecen una clave significativa para comprender la concepción aristotélica de mimesis. Cada uno de estos pasajes permite diferenciar la mimesis poética de la filosofía o de la ciencia, de la historia y del relato del poeta en su propia persona. A través de esta tríada de pasajes, Aristóteles encuentra su camino hacia la noción de lo “ficticio”, entendida en el sentido básico de lo que es simulado o inventado. Por vía negativa, delimita el ámbito de la ficción poética respecto de otras formas de conocimiento y de investigación y, particularmente, con respecto a la pretensión de verdad que caracteriza tales dominios. Halliwell define el concepto de ficción que subyace en su pensamiento: “by ‘fiction’ we here understand the modeling of a world whose status is that of an *imaginary, constructed parallel to the real,* spatiotemporal realm of the artist’s and audience’s experience: imaginary, in that it rest on *a shared agreement between the maker and recipients of the mimetic work to suspend the norms of literal truth*; but ‘parallel’, in that its interpretation depends on *standards of explanatory and casual coherence that are essentially derived from and grounded in real experience* (hence the *Poetic’s* repeated concern with ‘probability and necessity’ in poetic plot structures)” (2002: 166) [el destacado es mío].

como tal, es independiente de la representación o interpretación por parte de los actores o de los rapsodas.[179]

I. 5. La defensa aristotélica de las artes miméticas

Aristóteles dedica el capítulo veinticinco de la *Poética* a la presentación de problemas críticos literarios y a la resolución de los mismos (*Perì dè proble̲máton kaì lúseo̲n, ek póso̲n te kaì poío̲n eidô̲n estin, Poet*. 1460b 6- 7). Dicho capítulo se vincula a una obra perdida del filósofo, la cual estaba consagrada de manera íntegra al tratamiento de estas cuestiones.[180] Como atestigua el catálogo de Diógenes Laercio (5. 26), se trata de una obra en seis libros conocida como *Aporé̲mata Home̲riká* o *Ze̲té̲mata Home̲riká* (Lucas, 1978: 232). Es bien sabido que en el siglo V a. C. existían este tipo de obras dedicadas a denunciar inexactitudes lógicas e inadecuaciones morales y religiosas en los poemas épicos de Homero.

Aunque por mucho tiempo la poesía fue considerada como depositaria de la sabiduría, del conocimiento y de los valores morales de la cultura griega arcaica, desde mediados del siglo VI a. C. ella comenzó a ser objeto de crecientes ataques desde varios frentes, fundamentalmente desde los sectores más ilustrados de la sociedad. Usualmente estos ataques eran planteados en forma de *próble̲ma*, esto es, como algo que se "pone delante" y es objeto de controversia, de ahí el estilo contencioso y casi judicial que suelen tener. Según Aristóteles, para quien es indiscutible el carácter paradigmático que la figura de Homero tiene para toda la producción poética, las acusaciones contra este y, en general, las dificultades literarias planteadas son generalmente infundadas.[181] En *Poet*. 25, presenta de manera sumaria algunas de las objeciones y de las diversas

[179] Aristóteles diferencia en diversos pasajes de la *Poética* (1450b 18-19, 1453b 4-6, 1462a 5-8 y 11-13) el arte del poeta del arte del actor o del rapsoda, y subraya el carácter subsidiario de la representación.

[180] Probablemente esta obra se perdió junto con el resto de las obras exotéricas de Aristóteles. Porfirio (234-304 d. C.) parece haber sido el último autor que tuvo un conocimiento directo de la misma. Cfr. Janko (1998: 105), Düring (1990: 205-206) y Halliwell (1987: 176-177).

[181] En la erudición actual se acuerda en que los *Problé̲mata* conservados no fueron escritos por Aristóteles, aun cuando algunas de las ideas allí expresadas responden al espíritu de su filosofía. Cfr. Düring (1990: 464).

formas en que estas pueden o no solucionarse, y enuncia qué clases de cosas deben ser censuradas en la poesía. En primer lugar, formula un principio referido a las clases de cosas que es posible que el poeta imite y en su enunciación recurre al vocabulario mimético.

> Puesto que el poeta (*ho poietès*) es imitador (*mimetès*) como el pintor (*zográphos*) o algún otro hacedor de imágenes (*eikonopoiós*), es necesario que siempre imite (*mimeîsthai*) una entre estas tres <clases de> cosas que son <posibles> con relación al número (*tòn arithmòn*)[182]: o bien la clase de cosas que eran o son (*hoîa ên è éstin*), o bien la clase de cosas que se dice o se cree <que son> (*hoîá phasin kaì dokeî*), o bien la clase de cosas que es preciso que existan (*hoîa eînai deî*).[183] (*Poet*. 1460b 8-11)

Al igual que en otros pasajes de la *Poética*, la pintura y, en general, las artes visuales aparecen aquí como la forma paradigmática de la mimesis. En virtud de la comparación entre la condición de imitador del poeta y del pintor podría pensarse que los objetos de la imitación poética deberían guardar una correspondencia fiel con la realidad imitada.

Pero aun cuando a mediados del siglo iv a. C. el arte griego estaba experimentando un proceso de creciente realismo,[184] la idea de una conformidad directa con lo visible le era ajena.[185] De hecho, como hemos visto en *Poet*. 2 (1448a 5-6), al distinguir a los pintores Polignoto, Pausón y Dionisio por la manera de representación de sus objetos –mejores, peores o semejantes

[182] Algunos traductores, siguiendo al manuscrito *Parisinus* 1741, leen *tôn arithmôn*, como De Montmollin (1951: 263), pero la mayoría, apoyándose en el *Riccardianus* 46 y en el *Parisinus* 2040, lo leen en acusativo.

[183] Hay quienes entienden que Aristóteles distingue aquí tres maneras posibles del imitar, como De Montmollin (1951: 101, esp. n. 200), Else (1970: 67), Schlesinger (1977: 120), García Yebra (1992: 225) y Cappelletti (1998: 32, esp. nn. 355 y 356). Otros consideran que se está refiriendo a tres clases posibles de objetos del imitar y entre quienes se inclinan por esta interpretación figuran Butcher (1951: 97), Rostagni (1945: 154 *ad* 7-10), Heath (1996: 42), Halliwell (1999*a*: 125-127) y Veloso (2004: 164).

[184] En el siglo iv a. C. proliferaron anécdotas acerca de la ilusión de realidad que provocaban las pinturas de Zeuxis, Parrasios, Apelle o las esculturas de Myron, y ellas ilustran que el incipiente ideal artístico de la época era el *trompe-l'oeil*. Estas anécdotas fueron muy influyentes durante el Renacimiento italiano. Cfr. Babut (1985: 73), Verdenius (1972: 20) y Panofsky (1980: 29 n. 60).

[185] Según Halliwell (1987: 178), Aristóteles probablemente dé por sentado que su audiencia reconoce de manera automática las formas en que los pintores y escultores griegos se apartan de las normas del mundo ordinario de la experiencia visual.

a nosotros–, Aristóteles admite que estos no necesariamente deben ajustarse al modo en que los hombres son en la realidad.

La principal dificultad que plantea el pasaje reside en determinar con precisión si mediante esta triple distinción refiere a los objetos miméticos o, más precisamente, a las maneras de representación de los mismos, tal como en *Poet*. 2, o bien si mediante ella refiere al *érgon* poético descrito en *Poet*. 9, es decir, al carácter potencial que el poeta le confiere a las acciones y a los sucesos a través del *múthos* (*hoîa àn génoito*, 1451a 5).[186] La primera categoría, la clase de cosas que eran o son (*hoîa ê̱n è̱ éstin*), parece remitir a los sucesos históricos (*tà genómena*) que son mencionados en *Poet*. 9 como constituyendo el *érgon* del historiador, y que solo eventualmente pueden ser objeto de la tarea del poeta; pero también puede pensarse que remite a la representación de los objetos miméticos tales como son, por ejemplo las pinturas de Dionisio (*Dionúsios dè homoíous eíkazen*, 1448a 5). La segunda

[186] Rostagni (1945) lee este pasaje a la luz de *Poet.* 9 y sostiene que la primera clase de objetos se corresponde con los acontecimientos (*tá genómena*), y la segunda, con la clase de cosas que pueden resultar probables y las que pueden devenir posibles, enunciada en *Poet*. 9 1451a 37 y ss., mientras que la tercera clase se corresponde con la imitación de los mejores (hombres) (*míme̱sis beltióno̱n*) enunciada en *Poet*. 2 (1448a 4) y 15 (1454b 8). Según De Montmollin (1951: 209), esta clase de interpretación, que propone comparar el pasaje de *Poet*. 25 con *Poet*. 9, revela un profundo desconocimiento de los fundamentos de la obra, pues en el capítulo veinticinco se puede encontrar la prueba más clara de que ella no pudo ser escrita de una sola vez y que es posible reconocer una redacción temprana y una más tardía. No hay ningún punto en común entre esos dos pasajes, ya que Aristóteles distingue en ambas redacciones entre creencia y verosimilitud, y, además, en el capítulo nueve es más intransigente respecto de la posibilidad de introducir en la obra algo que sea inverosímil. El principio general enunciado en *Poet*. 25 (1460b 8-11) pertenece a la redacción primitiva y, por ello, guarda una marcada correspondencia con la introducción de la obra, esto es, con *Poet*. 1-3. A través de este primer principio se refiere a los objetos de la mimesis (*tò há*), pero aquí se atiene a una clasificación tripartita enteramente nueva, que se adapta mejor al tema. Ante el posible reproche que alguien puede plantearle al poeta por alejarse de lo que es (*hoîa éstin*) o de la verdad (*ale̱thê̱*), puede argüir que se distancia de ella: *a)* para preservar la exactitud histórica (*hoîa ê̱n*), *b)* para conformarse a las creencias religiosas (*hoîá phasin kaì dokeî*), *c)* para idealizar su objeto (*hoîa eînai deî*). Para Lucas (1978: 234) no existe conexión alguna entre la ley general del capítulo nueve conforme a la cual el poeta debe representar la clase de cosas que podría haberse esperado que ocurrieran (*hoîa àn génoito*) y los problemas planteados en el capítulo veinticinco, ya que estos refieren a cosas o personas individuales y sus representaciones, mientras que aquella ley se aplica a las acciones, las cuales conforman un todo complejo compuesto de partes. La representación de las cosas como son se corresponde con las pinturas de Dionisio en 1448a 6 y con la referencia a las imágenes más exactas en 1448b 11, pero la distinción entre las cosas que son y las que fueron solo se plantea aquí. En cuanto a la segunda categoría de objetos, Lucas no encuentra mucha diferencia entre los términos que la componen.

categoría, la clase de cosas que se dicen o se cree que son (*hoîá phasin kaì dokeî*), no se corresponde estrictamente con ninguna de las clasificaciones anteriores.[187] Finalmente, mediante la tercera, es claro que refiere a la representación de los objetos miméticos mejores de lo que realmente son (*beltíonas è kath' hemâs*, 1448a 4; *epeì dè mímesís estin he tragoidía beltiónon è hemeîs*, 1454b 8-9).

En definitiva, resulta complejo establecer una correspondencia exacta entre la clasificación presentada en el pasaje de *Poet*. 25 y las distinciones hechas a lo largo de la obra. Los tres empleos de *hoîa* en 1460b 10-11 sugieren que este se vincula a *Poet*. 9, pero la última distinción y las soluciones propuestas más adelante parecen más bien aludir a las maneras de representación presentadas en *Poet*. 2. La clasificación no es enteramente nueva –como afirma De Montmollin (1951)– ya que en ella se conjugan tanto la consideración del *érgon* poético como las maneras de representación de los objetos miméticos, lo primero se evidencia especialmente en la enunciación del principio y lo segundo, más bien en la exposición de las soluciones.

Frente a estas aparentes inconsistencias, es importante destacar que el pasaje en cuestión, así como el resto del capítulo veinticinco, debe ser comprendido en el marco de las soluciones y, en general, de la defensa que Aristóteles procura ofrecer ante las censuras de las que la poesía era por entonces objeto.[188] Estas mismas dificultades pueden observarse con respecto a la introducción de lo imposible en la poesía, con lo cual el filósofo parece contradecir los criterios poéticos presentados en *Poet*. 9. En realidad, no hay en ello contradicción alguna si se tiene en cuenta que este es uno de los errores que el poeta puede cometer y que es admisible solo si respeta el fin propio del arte (*hemártetai·all' orthôs échei, ei tugchánei toû télous*

[187] Como hemos visto en la nota anterior, Rostagni (1945) homologa el conjunto de las opiniones y de los dichos comunes a la clase de cosas que podrían resultar verosímiles y probables, presentada en *Poet*. 9. Sin embargo, no considero que ambas puedan homologarse por cuanto la primera remite a las opiniones o creencias que un individuo sostiene sobre una determinada cuestión, por ejemplo las creencias de Jenófanes de Colofón sobre los dioses, mientras que la categorización presentada en *Poet*. 9 refiere a lo que usualmente ocurre en el ámbito práctico y cuyo conocimiento por parte de los hombres es fruto de la observación de esta regularidad.

[188] Else (1970: 67 n. 168) adopta una posición extrema respecto de este capítulo, ya que considera que no pertenece al entramado de la obra. A su juicio, se trataría de un compendio de material que, al parecer, fue publicado separadamente y, quizás, un editor posterior lo añadió como apéndice de la consideración aristotélica sobre la poesía épica.

toû hautês, 1460b 23-24) y la probabilidad no se ve afectada por su causa (*proaireîsthaí te deî adúnata eikóta mâllon è dunatà apíthana*, 1460a 26-27; *prós te gàr tèn poíesin hairetóteron pithanòn adúnaton è apíthanon kaì dunatón*, 1461b 11-12).

Aristóteles explica en *Poet*. 1460b 32-1461a 4 qué entiende por cada una de las tres clases de cosas que se pueden imitar y propone ejemplos de las posibles respuestas que el poeta (épico) podría ofrecer ante una eventual censura por falsedad (*eàn epitimâtai hóti ouk alethê*, 1460b 33), es decir, expone las soluciones.[189] Como es habitual en su pensamiento (*SE* 22-32), la exposición de las mismas no se corresponde con el ordenamiento inicial del planteo, ya que este se encuentra invertido. En primer lugar (*Poet*.1460b 32-34), se refiere al caso en que el poeta puede eludir la censura afirmando que él imita las cosas como es preciso que existan (*hos deî*) y lo ejemplifica por medio del contraste entre la figura de Sófocles y de Eurípides, pues el primero dijo –no especifica en dónde– que creaba a los hombres tales como es preciso que existan (*hoíous deî poieîn*), mientras que el segundo tales como son (*hoîoi eisín*); esta solución remite al contraste entre Polignoto y Dionisio (1448a 5-6). En segundo lugar (1460b 35-1461a 1), presenta el caso en el que el poeta no puede apelar a ninguna de las soluciones previas pero, no obstante, puede con relación a ciertas cuestiones, por ejemplo acerca de los dioses, argüir que se trata de lo que comúnmente se dice o se cree en torno a ellas (*hoúto phasín*).[190] La inmoralidad y la inconveniencia de las historias de los poetas acerca de los dioses era una de las acusaciones más frecuentes y más antiguas que enfrentaba la poesía. En *Poet*. 1461a 1 menciona a Jenófanes de Colofón (siglo v a. C.), quien habría sido el primero en oponerse a Homero y a Hesíodo por causa de sus relatos sobre los dioses, y la referencia a sus opiniones tiene un matiz irónico. Aristóteles sostiene que el poeta puede escapar a este tipo de censura ateniéndose no a la verdad ni a lo que es mejor, sino a la opinión o a la creencia general. Finalmente (1461a 1-4), se refiere

[189] En *Top*. I 4 (101b 28-33), Aristóteles describe la estructura formal a la que debe responder el planteo de un problema: "Ahora bien, el problema y la definición difieren en el modo. Así, en efecto, al decir: ¿Acaso 'animal pedestre bípedo' es la definición de hombre? y ¿Acaso 'animal' es el género de hombre?, se forma una proposición; en cambio, si se dice: 'El animal pedestre bípedo' ¿es la definición de hombre o no?, se forma un problema".

[190] En la exposición de esta solución, Aristóteles no hace referencia al segundo de los términos que en la distinción inicial forma parte de esta categoría: la clase de cosas que se creen (*hoîá phasin kaì dokeî*, 1460b 10).

al caso en que el poeta no imita las cosas mejores de lo que en realidad son, sino que las imita conforme al modo en que ellas eran (*hoútos eîchen*) o son (*hósper kaì nûn*), y recurre a un ejemplo tomado de la *Ilíada* (X, 152) sobre el empleo de las armas entre los ilirios.

Las consideraciones aristotélicas sobre las tres posibles clases de cosas que el poeta imita y las soluciones propuestas ponen de manifiesto una cierta emancipación de la poesía de las exigencias de verdad, en la medida en que el poeta no está constreñido a imitar las cosas que son ni el modo en que estas efectivamente acaecen. Asimismo, en *Poet*. 25 1460b 13-15 establece que la poesía se rige conforme a un criterio de corrección (*orthót̠ēs*) propio, el cual es distinguible de aquel que caracteriza a otras técnicas y, en especial, a la política. Precisamente, la gran relevancia que este pasaje, y en general el capítulo veinticinco, ha tenido en la recepción de la obra reside en que buena parte de los comentadores consideran que, por vez primera en la historia de la reflexión estética, la poesía adquiere aquí su autonomía disciplinaria.[191] Este principio suele contraponerse a la condena platónica, pues, tanto en la *República* (601d-e) como en las *Leyes* (653c-660), Platón

[191] Según Butcher (1951: 167-168), Aristóteles en la *Poética*, en especial en el capítulo veinticinco, habría conferido a la poesía su verdadera autonomía, pues el mundo poético se constituye allí en un mundo ficticio, que está más allá de los hechos que conforman la realidad. La poesía representa cosas que no existen y que nunca existirán en la experiencia porque a ella solo le concierne lo que "debe ser" (*hoîa eînai deî*), y esto –asegura Butcher (1951: 122, 150-151, 222, 370)– no debe ser entendido en términos morales sino en un sentido estético. En virtud de su interpretación "idealista" de la mimesis aristotélica, Butcher solo toma en cuenta la última de las tres clases de objetos enunciadas en *Poet*. 25 e ignora las otras dos clases restantes. A juicio de Prunes (1987: 24, 55), la mayor originalidad de la *Poética* reside en que se estableció allí, por primera vez, la autonomía del campo estético al separarlo de la ética y de cualquier forma de educación o aprendizaje moral. Para Hall (1996: 302), este principio representa la separación oficial de la poética y de la política, y comporta una verdadera emancipación disciplinaria. Según Rostagni (1945: 155-156 *ad* 13-16), Aristóteles de ningún modo se interesa por el problema de la libertad del arte, el cual era aún completamente ajeno a los intereses y a las preocupaciones de la época. Lo que en verdad le interesa es mostrar que muchos de los errores que se le reprochan a Homero y a otros poetas son errores relativos a la política o a la medicina, pero que estrictamente no conciernen a la poesía. De ningún modo Aristóteles sustrajo a la poesía de la sujeción práctico-moral. Por su parte, De Montmollin (1951: 108-109) entiende que la idea de la corrección poética puede ser probablemente considerada como un descubrimiento aristotélico que pertenece a la segunda redacción de la obra, por lo cual considera que no puede conectarse con los principios que le preceden. Según Veloso, en el capítulo veinticinco Aristóteles no opone la poesía a la ciencia, sino que contrapone diversas esferas de conocimiento. Lo que está en juego no es tanto la autonomía de la poética como la corrección que la caracteriza, la cual difiere de la corrección de otros ámbitos de conocimiento: "O pintor não é un zoólogo, de modo que a correção não é a mesma para os dois. É tudo" (2004: 164-165).

impone a las artes miméticas criterios metafísicos, epistemológicos y valorativos y, en especial, las juzga teniendo en cuenta los principios ético-políticos conforme a los cuales construye el Estado y, en virtud de ellos, somete a las artes a la censura impuesta por el legislador.[192]

El reconocimiento por parte de Aristóteles de una corrección propiamente poética y la desvinculación de la poesía de la verdad –entendida como la estricta sujeción al acaecer efectivo– constituyen indicios significativos de la constitución de una disciplina que, en cierta medida, se rige por principios propios los cuales la definen como una forma de saber técnico y, a su vez, la diferencian de otras artes productivas. Sin embargo, no es posible hablar de "autonomía poética" no solo porque –como señala Rostagni (1945)– esta es una cuestión ajena a los intereses y a las preocupaciones de la época, sino principalmente porque para Aristóteles las artes miméticas no se desvinculan ni de la ética ni de la política, pues están estrechamente ligadas y determinadas por estas tanto en lo que hace a sus objetos como en lo relativo a los criterios de posibilidad y, por ende, de universalidad poética. De manera tácita en la *Poética* y, como veremos en el próximo capítulo, expresamente en los dos últimos libros de la *Política* se revela que las artes miméticas no están ajenas a los supuestos y a los compromisos de otras disciplinas, en especial a los de la ética y de la política.

En definitiva, aun cuando las determinaciones ético-políticas están igualmente presentes en ambos filósofos, Aristóteles les reconoce a la poética y a

[192] Según Halliwell (1987: 176-180; 1998: 132-123; 1999*c*: 302-305 y 331; 2002: 154-155), en *Poet*. 25 Aristóteles vincula de manera explícita su rechazo al moralismo platónico con su comprensión del amplio espectro imaginativo al que está abierto el arte mimético, el cual puede ir desde lo real a lo ficticio, desde el fiel reflejo de una realidad conocida a la representación de lo puramente imaginario. A su juicio, es en este capítulo de la obra donde más claramente se percibe el contraste entre la constricción platónica de la imaginación artística y la concepción aristotélica inherentemente más liberal, puesto que allí Aristóteles exceptúa a la poesía de satisfacer un criterio invariable de verdad como el que se aplica en otros dominios del conocimiento. Las obras miméticas están sujetas a la comprensión y al juicio ético, pero también se trata de artefactos de una clase particular, cuya naturaleza ficticia y no aseverativa determina que solo puedan ser juzgados y valorados por sus propios criterios. Halliwell advierte que el famoso *dictum* sobre la corrección poética no debe ser entendido como la afirmación de la completa independencia del arte, lo cual contradiría la concepción aristotélica de la mimesis, pues lo que este principio pone en juego es la necesidad de relacionar los juicios del arte a su naturaleza interna y a sus propios cánones. Si bien Aristóteles ofrece un conjunto más flexible y liberal de opciones artísticas que lo que Platón admitiría, no obstante mantiene una posición que hace siempre apropiado discutir los contenidos de las obras miméticas en términos de configuraciones esencialmente creíbles de la experiencia humana y, en tal sentido, se trata de un "mundo posible".

las artes miméticas en general criterios de corrección propios, establece de manera sistemática sus principios, determina sus causas, analiza su estructura y, en este sentido, permite que estas artes se constituyan como disciplinas que en cierta medida se rigen internamente por sus propias reglas, ya sea que se trate de un cuadro, de una obra musical o de una representación teatral. Sin embargo, ello no implica ni supone su emancipación de los principios ontológicos, epistemológicos y ético-políticos que rigen fuera de ellas, es decir, su autonomía disciplinaria. Precisamente, uno de los desarrollos singulares del pensamiento aristotélico respecto de esta cuestión reside en que defiende la poética y el conjunto de las artes miméticas de los embates ilustrados, estableciendo un conjunto de principios que rigen la producción y la recepción de sus obras.[193] En suma, no solo en *Poet*. 25, sino a lo largo de toda la obra, Aristóteles establece, por primera vez en la historia de la reflexión filosófica sobre el arte, los cimientos de la poética y, de manera subsidiaria, de todas las artes miméticas, y el vocabulario mimético es el instrumento fundamental que emplea en ese proceso de construcción.

[193] Halliwell (2002: 152) resume con claridad esta dualidad del pensamiento aristotélico sobre la mimesis, cuando asegura que la importancia de su comprensión de la misma descansa en que mantiene unidas las propiedades de semejanza con el mundo de la representación artística, con la producción de objetos que poseen un fundamento propio distintivo, aunque no completamente autónomo.

Capítulo II

Mimesis en la *Política* (VII y VIII)

Teniendo en cuenta que para Aristóteles la mimesis es primariamente una habilidad innata de aprendizaje, es razonable pensar que ella y las artes miméticas que se desarrollan a partir de esta habilidad desempeñan una importante función educativa en la *pólis*. Salvo la referencia de *Poet*. 4 a la adquisición de los primeros aprendizajes desde la infancia, en el resto de la obra no alude a esta cuestión ni tampoco ofrece –de manera expresa– referencia alguna sobre la dimensión ético-política de las artes miméticas. Sin embargo, los dos últimos libros de la *Política* –consagrados al bosquejo y a la propuesta en detalle de un Estado ideal– revelan fundamentalmente que Aristóteles no solo reconoce el valor pedagógico de la mimesis, sino que les confiere a las artes miméticas, y en especial a la música, una importante función en el programa educativo del mejor régimen político.[1]

[1] En su heterogéneo tratado dedicado a la *epistéme politiké*, Aristóteles emplea el vocabulario mimético en siete oportunidades. Estas apariciones pueden clasificarse en tres clases según los tipos de usos. Mediante el empleo de *mimeîtai* en *Pol.* II 2 (1261b 3) describe el gobierno por turnos entre iguales como una forma de garantizar la igualdad política. Como entre iguales no es posible un dominio despótico ni tampoco un gobierno simultáneo, estos cambian de roles pero quien gobierna es siempre el mismo, el ciudadano. En realidad, lo que

En la primera parte de este capítulo, analizo el valor pedagógico que le atribuye a la habilidad mimética y las implicancias que esto tiene para las artes que derivan de ella en el marco del Estado ideal. Me ocupo, asimismo, de un aspecto que ha sido relativamente poco atendido por la literatura especializada: la diferencia existente –en principio– entre la *Poética* y los dos últimos libros de la *Política* con respecto a la consideración de los aspectos pedagógicos y políticos de las artes miméticas. Además de examinar las características y la finalidad a la que responde cada una de estas obras, es preciso tener en cuenta dos aspectos más amplios: los importantes cambios que experimenta la producción trágica en el siglo IV a. C. y la relación que existe entre la perspectiva aristotélica y las censuras propuestas por su maestro en la *República* y en las *Leyes*.

En la segunda parte, considero la singularidad de la mimesis musical, la cual determina el lugar privilegiado que la música ocupa en el programa educativo del mejor régimen y, a su vez, permite explicar la función política que esta y, en distinta medida, todas las artes miméticas cumplen en él.

II. 1. La importancia pedagógica de la mimesis

A fin de comprender la importancia y el significado que –según Aristóteles– la mimesis y, consecuentemente, las artes miméticas tienen en la educación, es preciso examinar los principios generales que determinan la organización del mejor régimen político (*perì politeías arístēs*, *Pol.* 1323a 14).

el sistema de alternancia política pretende simular es el hecho de que los gobernantes sean siempre los mismos. En términos generales, los cuatro empleos siguientes: *memimē̂sthai* en *Pol.* II 10 (1271b 22), *mimeîsthai* en *Pol.* VI 5 (1320b 9), *mimḗseis* y *mímēsin* en *Pol.* VII 17 (1336a 34 y 1336b 16) aluden, respectivamente, a la imitación de los regímenes políticos, económicos o acciones ejemplares. En el primer caso, Aristóteles asegura que, al parecer y según se dice, el sistema político de los lacedemonios *imita* en la mayoría de sus puntos al de los cretenses. Mediante el segundo empleo se refiere a la importancia de *imitar* la conducta de los tarentinos en lo que hace a la administración de los bienes del Estado, y, con los dos últimos, describe la relevancia que la imitación tiene en la educación. Finalmente, los dos usos del libro VIII 5, esto es, *mimḗseōn* en 1340a 12 y *mimḗmata* en 1340a 39, ponen en evidencia la singularidad de la música entre las artes miméticas. En este capítulo me limito a analizar los empleos atestiguados en los dos últimos libros del tratado, por cuanto es en ellos donde más claramente se muestra el papel que la habilidad mimética desempeña en la educación y el que las artes miméticas cumplen en su programa político.

Debido al estrecho vínculo o, más precisamente, a la continuidad que existe entre ética y política en su pensamiento, comienza el diseño de esta *pólis* ideal estableciendo consideraciones éticas sobre el fin de las acciones y sobre la vida mejor del individuo y, por ende, de la comunidad (*Pol*. VII 1-3).[2] En su bosquejo describe detalladamente las condiciones materiales necesarias para la construcción de ese Estado (*Pol*. VII 4-8), su organización y estructura social (*Pol*. VII 8-10), su disposición territorial y arquitectónica (*Pol*. VII 11-12) e instituye los principios generales de la educación del ciudadano, las distintas etapas y disciplinas involucradas en la formación de la juventud (*Pol*. VII 13-17 y VIII). Con el objeto de determinar cuál es el fin y cuáles son los medios para que los hombres libres vivan la mejor vida en el mejor régimen, recurre en *Pol*. VII 14 a la división del alma en dos partes: la que por sí misma posee razón y la que no la posee, pero es capaz de obedecer a ella (*Pol*. 1333a 16-18; *EN* 1102b 25-28). A su vez, divide a la razón en práctica y en teórica, estableciendo la superioridad teleológica de la segunda (*Pol*.1333a 24-27), y traslada esta división a las acciones y a la vida en general, en la medida en que existen actividades que son medios prácticos para alcanzar un fin teórico más alto:

> La vida tomada en su conjunto se divide en trabajo (*ascholían*) y ocio (*scholèn*), en guerra (*pólemon*) y paz (*eírenen*) y de las acciones, unas son necesarias (*anagkaîa*) y útiles (*chrésima*) y otras nobles (*kalà*). Y acerca de esto, es necesario que la elección sea la misma que para las partes del alma y las acciones de esta: que la guerra exista con vistas a la paz (*pólemon mèn eirénes chárin*) y el trabajo con vistas al ocio (*ascholían dè scholês*) y las acciones necesarias y útiles con vistas a las nobles (*tà d' anagkaîa kaì chrésima tôn kalôn héneken*). (*Pol*. 1333a 30-36)[3]

[2] Sobre la importancia de *Pol.* VII 1-3 y su relación con la interpretación inclusiva de la felicidad, cfr. Depew (1991: 348-361).

[3] En la primera parte de esta fórmula se evidencia la influencia platónica, pues tanto en *Resp.* (373e 5) como en *Leg.* (625e-c; 628d-e; 803d 4-7; 829a-b) Platón expresa de manera reiterada su repudio a la guerra y a los modelos militaristas de organización política (como Lacedemonia y Creta). De hecho, el principio conforme al cual el fin de la guerra no es ella misma, sino la paz (*hé tôn polemikôn heneka tà tês eirénes*), es enunciado por Platón en *Leg*. 628e 1. Ambos conciben la guerra como un medio para restablecer la paz, sin embargo, Defourny señala que esta fórmula es claramente aristotélica, aun cuando reconoce su inspiración platónica, puesto que una vez que Platón ha establecido el ideal de la paz lo abandona rápidamente. En el Estado ideal platónico, la redacción de cada una de las leyes

El ocio, la paz y las acciones nobles son los principios necesarios para alcanzar el fin último de la *pólis* ideal y, por esta razón, todas las legislaciones del régimen deben organizarse en torno a ellos. Aristóteles define a la *pólis* como una comunidad de iguales (*he dé pólis koinonía tís esti tôn homoiôn*, *Pol*. 1328a 35-6), que tiene como fin vivir lo mejor posible, esto es, la felicidad, y esta es concebida como una actualización y uso perfecto de la virtud. La pertenencia a esa comunidad así como el ejercicio de la virtud están reservados a quienes cumplen con los requisitos necesarios para la ciudadanía: la posesión de un fundo y la actividad guerrera.[4] Los agricultores –sean o no esclavos– y los artesanos quedan excluidos de esa comunidad, aun cuando sus actividades son indispensables para alcanzar la necesaria autarquía de la ciudad y, por ende, cumplir su fin más propio.

Para que se constituya un régimen político feliz en el que los ciudadanos sean virtuosos y vivan una vida pacífica dedicada al ocio, es preciso que confluyan tres factores: la naturaleza, los hábitos y la razón (*Pol*. 1334b 6-7). En primer lugar, los ciudadanos por naturaleza deben tener un carácter adecuado a este tipo de vida y –asegura– esto se da en la raza helénica, que conjuga la valentía y la inteligencia necesarias para ser la mejor gobernada y eventualmente gobernar a los demás pueblos. Los hábitos y la razón son competencia del legislador, quien es el responsable de educar a los ciudadanos para que lleven una vida de ocio y paz y de disponer todo lo relativo a la guerra y al Estado en general con vistas a ese tipo de vida.

y la estructura de cada institución tienen la impronta de un militarismo extremo: "His city is a city of soldiers, and civil life is one long training camp" (1977: 196). Ambos comparten una visión condenatoria de la guerra, aunque reconocen su valor para la preservación del régimen político, lo cual determina en ambos casos la inclusión del entrenamiento militar en el programa educativo. A pesar de lo que incidentalmente le debe a Platón, la teoría aristotélica de un Estado pacífico devino –en virtud de su rigor sistemático– la innovación filosófica de la época (Defourny, 1977). La ciudad ideal de Aristóteles es también un régimen militarizado en el que todos los ciudadanos deben, en cuanto tales, participar de la función guerrera, pero el carácter instrumental de la guerra se sustenta –a diferencia de Platón– en el marco más amplio de la división de la razón en práctica y teórica. Al igual que todas las actividades necesarias de la vida, la guerra tiene como finalidad el logro de una vida práctico-contemplativa, la que necesariamente se alcanza dentro de un régimen político pacífico (*Pol*.1333a 41-b 3). En definitiva, la función que le otorga a la guerra en su programa político debe comprenderse en el contexto más amplio de la continuidad ético-política que caracteriza su pensamiento (*Pol*.1334a 11).

4 La ciudad-estado griega es una comunidad política de iguales (*koinonía politiké*), regida por relaciones recíprocas de amistad (*philía*), de la que quedan excluidos quienes no poseen los requisitos para ser ciudadanos. Cfr. Guariglia (1992: 289).

La educación es el principal instrumento con el que cuenta para infundirles en el alma los principios de un régimen político pacífico y para que, en consecuencia, se cumpla el fin más alto del Estado. Por tal razón, Aristóteles afirma que ella debe ser una y la misma para todos los ciudadanos y objeto de cuidado público (*Pol*. VIII 1; VII 1323b 21-1324a 24; 1332a 2-7).[5] Por medio de esta constitución política y de un modelo educativo centrado en el ocio, se opone reiteradamente al militarismo espartano que por entonces era considerado paradigmático (*Pol*. 1324b 2-22; 1333b 5-1334a 10; 1334a 40-b 4; 1338b 9-38.).[6] La educación es el pilar fundamental sobre el que construye el mejor régimen político, esto determina un programa pedagógico global que abarca desde la constitución física de los ciudadanos (*Pol*. VII 16) y su alimentación (*Pol*. VII 17), hasta las formas más nobles de practicar el ocio (*Pol*. VIII 1327b 29-35). En *Pol*. VII 17, establece de manera detallada las distintas etapas en las que debe organizarse la educación de los niños y de los jóvenes desde su nacimiento –e incluso antes– hasta los veintiún años. En la primera infancia los cuidados deben concentrarse en la alimentación, en los movimientos adecuados a esa edad y en el progresivo acostumbramiento a las bajas temperaturas, entre otras cosas. Aristóteles entiende que hasta los cinco años no es conveniente iniciar a los niños en ningún tipo de aprendizaje ni en trabajos obligatorios, porque estos podrían impedir su crecimiento; por esta razón dispone una etapa dedicada principalmente a las actividades lúdicas:

> Y es necesario que los juegos de los niños no sean ni indignos de hombres libres, ni trabajosos, ni licenciosos. Además respecto de los discursos (*lógo̲n*) y de los mitos/las fábulas (*mùtho̲n*),[7] en cuanto a qué

[5] En varios pasajes (*Pol*. 1337a 5, 24-25; *EN* 1180a 24-29), Aristóteles señala que la educación de los jóvenes era en la mayoría de las ciudades un asunto privado, pero ello no significa que esta tuviera lugar en las casas particulares. Antes bien, la existencia de escuelas (*didaskaleîa*) destinadas a la enseñanza de la lecto-escritura era bastante común en Grecia en el período clásico. En estas instituciones dirigidas por ciudadanos o bien por extranjeros, los maestros (*didáskaloi*) cobraban a los padres por la enseñanza de sus hijos. Además, existían los gimnasios donde los jóvenes recibían entrenamiento físico por parte de maestros de gimnasia (*paidotríbai*). Aunque estas instituciones eran pagas estaban abiertas a todos los ciudadanos y el Estado ejercía supervisión sobre ellas.

[6] A juicio de Lord (1989: 214-215), la educación no solo es un interés tradicional aristocrático sino el elemento más importante que constituye su identidad colectiva. La intención principal de Aristóteles es la formación de una concepción aristocrática como alternativa de la ideología espartana.

[7] A diferencia de *Poet*., donde el término *mûthos* refiere a un empleo más bien técnico –ya que el encadenamiento de las acciones no solo es una de las seis partes constitutivas de la

> clase es menester que los de esta edad escuchen sea esto ocupación de los gobernantes, a los que llaman 'inspectores de la educación de los niños' (*paidonómous*).[8] Es preciso que todas estas cosas abran el camino hacia las ocupaciones futuras, por lo cual los juegos de los niños (*tàs paidiàs*) deben ser en su mayoría imitaciones (*miméseis*) de las tareas de las que después se ocuparán seriamente (*tôn hústeron spoudazoménon*). (*Pol*. 1336a 28-34)

Los juegos y los relatos míticos tienen para Aristóteles un importante valor educativo, en la medida en que permiten acostumbrar a los niños desde pequeños a los buenos hábitos.[9] Mediante este empleo de *miméseis* se refiere a la relación de semejanza que los juegos de los niños deben guardar con respecto a las ocupaciones que desempeñarán seriamente en su vida adulta, por ejemplo, para que un niño, al crecer, se pueda convertir en un buen estratega, es menester habituarlo a los juegos que desarrollen su capacidad estratégica. Además de la relación de semejanza entre el juego y la actividad futura, lo que principalmente pone en evidencia este pasaje es el hecho de que los niños mediante la imitación adquieren hábitos de comportamiento y, en este sentido, remite a *Poet*. 4, esto es, a la idea del imitar como habilidad ingénita de adquisición de los primeros aprendizajes en la infancia.[10] En el marco del programa político ideal, la habilidad mimética cumple una importante función educativa, en cuanto posibilita que los niños aprendan asemejándose a los adultos ("hacen de") y, en cierto modo, transformándose en aquello que

tragedia, sino la más importante de ellas–, aquí mantengo la traducción tradicional referida no a la trama, sino a los relatos míticos.

[8] Frecuentemente Platón se refiere a los oficiales que supervisan la educación de los niños, por ejemplo en *Leg*. 765d, 936a, 951e, 953d, etcétera. Los *paidonómos* eran frecuentes en varios Estados griegos, particularmente en aquellos de carácter oligárquico o aristocrático. Cfr. Morrow (1960: 324-325).

[9] En *Leyes* VII Platón destaca la relevancia que la música y los juegos o, más precisamente, su invariabilidad desempeñan en el mantenimiento del orden jurídico, tal es el caso del arte y la educación egipcios. El ateniense afirma que el sistema jurídico "no podrá llegar a tener solidez alguna si no es correcta la organización de la vida privada en las ciudades" (*Leg.* 790b). La garantía de la estabilidad de las leyes está dada por la invariabilidad de las costumbres.

[10] Halliwell (1999*c*: 315 n. 5) sostiene que en este pasaje Aristóteles está pensando en la actuación o simulación que caracteriza a los niños ("children's play-acting") y vincula este empleo a *Poet*. 1448b 9 donde –según Halliwell– compara las formas artísticas y no artísticas de la mimesis. Contrariamente, entiendo que Aristóteles no establece allí una comparación semejante, sino que lo que ambos pasajes revelan es la *continuidad* que establece entre las formas técnicas, las artes miméticas, y no-técnicas de la mimesis, la mímica gestual, vocal y de los comportamientos.

imitan.[11] De igual manera, los productos de las artes miméticas ejercen una influencia directa en el carácter de los hombres, tal como revela el empleo de mimesis atestiguado en *Pol*. VII 17 1336b 16:

> Y puesto que desterramos (*exorízomen*) el decir algo de tal clase, resulta evidente que también <desterramos> la contemplación de pinturas o de discursos indecentes. Por lo tanto, sea objeto de cuidado de los gobernantes que ni estatua (*ágalma*) ni pintura (*graphén*) sea imitación (*mímesin*) de tales acciones (*toiúton práxeon*), salvo en los <templos> de cierta clase de dioses, a los que la ley permite la burla. (*Pol*. 1336b 12-17)

Aristóteles destierra del Estado ideal el empleo de un lenguaje obsceno, censura la imitación de acciones indecentes tanto en las pinturas, en las esculturas como en los discursos y prohíbe que los más jóvenes sean espectadores de yambos y de comedias hasta que tengan una edad en la que la educación (*he paideía*) los haya vuelto completamente indemnes (*apatheîs*) al daño o perjuicio (*blábes*) que resulta de esta clase de cosas (*Pol*. 1336b 22-23).[12] Al igual que su maestro, admite la influencia que la mimesis ejerce sobre el carácter y la importancia que las artes miméticas tienen en la educación y, como aquel, reconoce también la necesidad de que el Estado ejerza control y censura sobre las artes y los productos miméticos a los que los futuros ciudadanos puedan acceder.

Los dos pasajes de la *Política* antes citados revelan que Aristóteles no se desentiende de la significación pedagógica y de la función política que tienen la habilidad mimética y, en particular, las artes miméticas. Sin embargo, parece difícil conciliar el silencio de la *Poética* –en la que no es posible encontrar una referencia explícita a la dimensión social de las artes miméticas– con las consideraciones que sobre la cuestión expone en la *Política* y, en menor medida, en la *Retórica* y en la *Ética a Nicómaco*. Como señala Hall: “estaba consciente de la interpenetración de la tragedia y de todos los otros discursos cívicos” (1996: 303-304).[13]

[11] Como he señalado en el capítulo uno, este cambio por parte de quien imita es lo que en la *Poética* determina la primacía del modo dramático.

[12] Platón establece en *Leg*. (935e-936a) las características que debe tener la producción cómica en la colonia cretense en Magnesia.

[13] “Aristotle’s uses of tragedy in his works on rhetoric, ethics, and politics demonstrate that *he was aware of the interpenetration of tragedy and all the other civic discourses* as any modern scholar, and, more importantly, as anybody else in classical Athens […]. The *Rhetoric*,

Tradicionalmente se interpreta la actitud que Aristóteles adopta en la *Poética* como una reacción a las posturas platónicas, incluso hay quienes la relacionan al proceso de transformación que por entonces experimentaba la tragedia en particular, a la despolitización y al cosmopolitismo que caracteriza las tragedias retóricas. A continuación analizo cada una de estas cuestiones.

En primer lugar, recordemos que la tragedia clásica tiene un origen cultual y es, básicamente, un evento político organizado por los ciudadanos ricos (*choregoí*) de Atenas, cuyo desarrollo corre paralelo, de principio a fin, con el de esta ciudad-estado. Las transformaciones y la declinación de la fuerza política de la *pólis* ateniense en el siglo IV a. C. determinaron que tanto los materiales como los caracteres dramáticos perdieran su carácter patriótico y adquirieran un tono cosmopolita.

Con la expansión del imperio de Alejandro, los dramas comenzaron a ser representados en destinos remotos, incluso más allá de los límites de la lengua griega, y se construyeron teatros en cada una de las ciudades aun en las más pequeñas, todo lo cual derivó en que Atenas perdiera el monopolio de la representación trágica. Esta propagación de la actividad teatral se corresponde con las transformaciones estilísticas que marcaron la aparición de las tragedias retóricas o "antitrágicas" y el surgimiento de una ideología panhelénica como sustrato de estas. Las nuevas formas de la tragedia convivieron con la tragedia clásica, y en algunos casos la reemplazaron completamente; por ello parece más adecuado hablar, como propone Xanthakis-Karamanos (1980: 1), de un "cambio de dirección" antes que de una declinación general de la tragedia.

Contrariamente a lo que usualmente se cree, la tragedia en el siglo IV a. C. aún estaba viva, pues fue una época muy prolífica tanto en la producción como en la representación. En las últimas décadas del siglo V a. C., empezó a rechazarse la seriedad del drama clásico y a prestarse atención a la técnica dramática, a la elegancia y al refinamiento del estilo. Las tragedias clásicas, apreciadas por sus méritos, no eran en verdad comprendidas, mientras que las tragedias retóricas, a la vez que avanzaban en sus aspectos formales, de-

of course, a handbook on persuasion, that vital skill of the prominent public man under any kind of constitution, abounds in quotations from tragedy deployed for a wide of variety of reasons: gnomic sayings to prove 'truths' about human nature, about natural justice, for use in speeches, and a form of proof. But Aristotle uses tragedy to illustrate more transparently *polis* related matters in the *Nicomachean Ethics*" (Hall, 1996: 303-304) [el destacado es mío].

clinaban en cuanto a su significación.[14] De hecho, en la producción trágica del siglo IV a. C., lo ritual permanece como rasgo meramente formal y la palabra *tragikós* adquiere nuevos matices semánticos, ligados a lo teatral y a lo pomposo, más próximos al melodrama. La elaboración verbal y la elegancia estilística –relacionadas al desarrollo del arte retórico y al surgimiento de la sofística– van en detrimento de la severidad y de la pureza del estilo clásico, puesto que la finalidad de esta nueva forma trágica es excitar y deleitar a la audiencia, esto es, el entretenimiento.[15] Asimismo, la transición entre la tradición oral y la escrita determinó que las tragedias, además de aptas para ser representadas, debieran ser también adecuadas para leerse.[16]

Naturalmente, Aristóteles no permanece ajeno a estos cambios en la producción poética, y da cuenta de ellos especialmente en la *Poética* (1450a 25-27; 1450b 7-8; 1453a 17-22; 1456a 25-30) y también en la *Retórica* (1404a 29-35). Debido a la precariedad de la evidencia disponible, la *Poética* es una de las principales fuentes para la reconstrucción de la composición trágica en el siglo IV a. C.[17] Si bien muestra su admiración hacia la tragedia clásica, también se siente atraído por la tragedia postclásica debido a su empleo de la técnica dramática y, en este sentido, exalta la figura de Eurípides que es el máximo exponente de este cambio de dirección.[18]

Según Edith Hall (1996), el hecho de que en la *Poética* Aristóteles no haga mención alguna al contexto cívico de la representación trágica ni a su contenido predominantemente patriótico ni tampoco a su función cívico-didáctica prueba la perspectiva transhistórica y apolítica que adopta, al menos en teoría.[19] A juicio de la autora, la ausencia de una dimensión política en la

[14] "tragic drama in this age tended to be transformed into a cosmopolitan institution advancing in external form, but degenerating in significance" (Xanthakis-Karamanos, 1980: 5).

[15] Aunque el coro continuó siendo parte de la tragedia, su conexión con la acción comenzó a declinar (Xanthakis-Karamanos, 1980:10).

[16] A pesar de ello, el siglo IV a. C. se caracteriza por ser una época de grandes actores, a tal punto que la profesión de actor se independiza de la del poeta.

[17] Sobre las fuentes indirectas de la producción trágica en el siglo IV a. C., cfr. Xanthakis-Karamanos (1980: 24-26).

[18] Eurípides gozaba por entonces de una tremenda popularidad y su obra parece haber influenciado las innovaciones en cuanto al tema, la forma y la técnica dramática. En este sentido, resulta significativo el hecho de que Aristóteles en *Poet.* 13 (1453a 30) lo considere como el más trágico de los poetas. En *Rhet.*, *Pol.* y *EN* es posible hallar muchas referencias a Eurípides, mientras que las referencias a Sófocles y a Esquilo son bastante menos numerosas. Sobre la frecuencia de las citas de estos autores en estas tres obras, cfr. Xanthakis-Karamanos (1980: 31 n. 2).

[19] A juicio de Hall, Aristóteles en la práctica no pudo sostener esta perspectiva despolitizada de la tragedia: "In texts other than the *Poetics*, Aristotle often quotes tragedy to lend authority

obra es una innovación asombrosa, puesto que mediante ella anticiparía el divorcio de la tragedia de la *pólis* democrática ateniense y la constitución de una forma de arte internacional. Hall entiende que en la *Poética* no puede identificarse *pólis* alguna –ni concreta ni abstracta– puesto que su lector es impulsado a comprender la tragedia en completa disociación con los conceptos cívicos. Al estar influenciado por la corriente emergente en la cultura e ideología griegas del siglo IV a. C., y gracias a su condición de foráneo, Aristóteles pudo considerarla desde una perspectiva no política.

De acuerdo a esta interpretación, el proceso de despolitización de la tragedia estaría vinculado, en cierto modo, con la afiliación aristotélica al expansionismo macedónico. Sin embargo, no existe tal despolitización en la *Poética*, pues, aun cuando no es posible hallar una enunciación explícita, hay en la obra una dimensión política tácita. Así por ejemplo, la crítica en *Poet*. 1450b 6-8 a la divergencia en el modo en que los poetas de antes y los de ahora hacen hablar a los caracteres (*hoi mèn gàr archaîoi políticos epoíoun légontas, hoi dè nûn retorikôs*) y, sobre todo, el hecho de que dedique enteramente el capítulo veinticinco a la resolución de los problemas y las censuras que por entonces se planteaban a la poesía, revelan que el aspecto político de las artes miméticas no está completamente ausente en la *Poética*.[20] Asimismo, como he señalado en el capítulo primero, la diferenciación de los actuantes en *spoudaîoi* y *phaûloi*, la comparación implícita con los ciudadanos (*kath' hemâs*, *Poet*. 1448a 4) y la consecuente distinción de los géneros dramáticos en función de sus respectivos objetos, ponen en evidencia el compromiso que la poética y las artes miméticas en general guardan con los valores e ideales ético-político aristocráticos.[21]

En la *Poética*, Aristóteles está principalmente interesado en establecer los principios que rigen la producción poética, de ahí que se concentre en ellos y

to his opinions on social relationships, political behavior, and the *polis* in general, *revealing that although he might in theory take the polis out of tragic poetry, he could not in practice take tragic poetry out of the polis*. *Implicit in his other works is the assumption that correctness in the poetical sphere is the same as correctness in the political sphere*" (1996: 303) [el destacado es mío].

[20] Como hemos visto en el capítulo uno, la referencia en *Poet*. 1460b 13-15 a la corrección poética como diversa a la que caracteriza la política y otras artes ha llevado a muchos comentadores, como Hall (1996), Prunes (1987), Mckeon (1936), Lucas (1978), Butcher (1951), De Montmollin (1951) y otros, a ver en ella la emancipación disciplinaria de la poética respecto de otras esferas de la actividad humana. Sobre mi rechazo a esta interpretación, véase el final del capítulo uno, especialmente la nota 191.

[21] En Halliwell (1999*b*: 305) puede hallarse una interpretación análoga.

no en los aspectos políticos ni en la función didáctica que las artes miméticas, y en particular la tragedia, desempeñan en la *pólis*. De otro modo parecería difícil explicar que tenga la expresa intención de eliminar el examen del aspecto político de las artes miméticas en esta obra, y que en otras atienda al mismo. Teniendo en cuenta que no mantiene la supuesta despolitización a lo largo de todo el corpus, no parece plausible argüir, como propone Hall, que sea incapaz de sostener en la práctica lo que pretende establecer en teoría, esto es, la despolitización de la tragedia o, más precisamente, su separación de la *pólis* democrática ateniense. El carácter fundacional y la verdadera originalidad de la perspectiva que el filósofo adopta en este breve y desarticulado tratado no reside en una supuesta desvinculación de la poética de otras esferas humanas, sino fundamentalmente en el hecho de que responde a los ataques y a las censuras de los que la poesía era objeto, instaurando por primera vez de manera sistemática los principios que definen y rigen este grupo de artes productivas. Aun cuando las soluciones propuestas en *Poet*. 25 apuntan principalmente a salvaguardar la coherencia interna de la obra, el hecho mismo de que asuma su defensa revela la importante función social que le otorga tanto a la poética como a las artes mencionadas en el texto. El proceso de transformación en la producción y en la representación trágica –que el propio Aristóteles atestigua– no explica por sí mismo el silencio de la *Poética*, pero resulta significativo para comprender la perspectiva general que adopta con relación a la tragedia.

En segundo lugar, tradicionalmente se suele interpretar la *Poética* como una respuesta y un desafío tácito a las críticas efectuadas por su maestro.[22] Se considera que la ausencia explícita de una dimensión social en la obra es un rechazo al moralismo platónico y que la obra en su conjunto representa una emancipación frente a las censuras ético-políticas a las que las artes miméticas son sometidas en los dos programas políticos elaborados por Platón, esto es, la *República* y las *Leyes*, ya que en ambos diálogos las subordina a las

[22] "L'opinion qui prévaut en effet est bien plutôt qu'Aristote aurait complètement transformé le concept de *mimèsis* hérité de ses prédécesseurs, et notamment de Platon, conformément, ajoute-t-on généralement, au dessein dé ensemble de la *Poétique*, *qui s'inscrirait dans une perspective résolument anti-platonicienne*" (Babut, 1985: 76). Por su parte, Halliwell afirma: "The *Poetics* has, after all, often enough been read as *answering Plato's critique of* poetry precisely by reinstatement of a commitment to the intrinsic principles of the art, and by a corresponding refusal to require doctrinaire conformity to prescribe ethical and political values" (1999*b*: 301) [el destacado es mío].

necesidades y a los fines del Estado. Con relación a este tema los intérpretes establecen, de distintas maneras y en sentidos muy diversos, una oposición –en muchos casos maniquea– entre Platón y Aristóteles.

Esto puede observarse en el debate filológico que protagonizaron Koller (1954) y Else (1958) en la segunda mitad del siglo xx.[23] El primero atribuye a Platón la responsabilidad por la distorsión de la etimología expresivo-musical (*Ausdruck*, *Darstellung*) originaria de *míme̲sis*, ya que, a través de su aplicación a otras formas artísticas y comprendiéndola en términos de 'imitación' o de 'hacer parecido a' (*Nachamung*, *Ähnlich machen wie*), habría procurado alcanzar una condenación ética del arte; mientras que Aristóteles se habría mantenido fiel a la acuñación original del término, al entenderlo en su *Poética* como *míme̲sis dró̲nto̲n* (Koller, 1980: 1398).[24] Por su parte, Else (1958: 87) rechaza tanto esta reconstrucción histórica sobre el origen y desarrollo del concepto como el lugar que Koller atribuye a Platón en ella y asegura que

[23] Ambos autores coinciden en que la raíz de esta familia de palabras: *míme̲sis, mimeîsthai*, *míme̲ma* y *mîmos* está dada por esta última. Sin embargo, ofrecen interpretaciones contrapuestas sobre su significado original. Koller sitúa su significación primaria en la figura del actor, mientras que Else enfatiza su carácter dramático. El primero reconoce dos acuñaciones centrales: aquella de carácter expresivo, que se refiere a dar forma exterior a alguna clase de contenido espiritual y que, al parecer, se habría originado en la teoría musical de Damón y de los pitagóricos del siglo v a. C., y una segunda acuñación completamente diferente a la anterior, originada en una teoría sofística –probablemente de Demócrito– que remite a la idea de copia. Por su parte, Else asegura que la marcada ausencia de la palabra *mîmos* durante el siglo v a. C. posiblemente fuera a causa de su conexión con un género dramático siciliano que ofrecía una imagen sencilla de la "baja" vida. Sin embargo, estas reticencias no se extendieron a todo el grupo de palabras, ya que, para la segunda mitad del siglo v a. C., sus derivaciones *mimeîsthai* y en menor medida *mímema* empezaron a generalizarse. El eje de la crítica a Koller es que no se apoya en las fuentes de la época, sino en testimonios posteriores como el de Arístides Quintiliano. A partir del rastreo de los empleos atestiguados en el siglo v a. C., Else reconoce tres significados principales: el sentido primario y básico al que denomina 'mímica': la representación del aspecto, las acciones o las elocuciones de animales o de hombres mediante el discurso, el canto o la danza y que se trata de un sentido dramático o proto-dramático; el segundo, que es naturalmente derivado del primero, tiene un carácter ético y designa la 'imitación' de las acciones de una persona por otra sin que eso implique una mímica real; el tercer y último significado es el de 'réplica' –aplicable solo a *míme̲ma*–, una imagen o esfinge de una persona o cosa en una forma material. De este modo, observa un progresivo desplazamiento desde la imitación "viva" hacia un rango de significación más abstracto y descolorido. Havelock (1994: 67 n. 22) adopta una posición intermedia entre Koller y Else.

[24] "Völlig verschieden von dieser musiktheoretischen Prägung des M.-Begriffes ist die M. der Dichterkritik im zehnten Buch von Platons <Statt> [...]. *Für die Ästhetik wirkt dieser M. -Begriff destruktiv*" [el destacado es mío].

fue este el verdadero creador de la compleja noción.[25] Si bien Aristóteles no hace un ataque frontal a la noción platónica de mimesis, Else considera que la redefine para significar no una falsificación de la realidad sensible, sino una presentación de universales.[26] Incluso Mckeon (1936) –quien sostiene que las consideraciones platónicas y aristotélicas sobre las artes miméticas no difieren como dos doctrinas contradictorias, sino más bien como dos aproximaciones a una cuestión mutuamente inconmensurables– simplifica el tema cuando afirma que, a diferencia de Platón, en Aristóteles el término "imitación" tiene un único significado literal –el cual, paradójicamente, no precisa– y su aplicación se limita a las obras de arte humanas.[27]

Esta breve consideración sobre el debate filológico muestra el carácter especulativo de esta investigación y pone principalmente en evidencia que la misma está determinada por la precomprensión que cada uno de los autores tiene del término.[28] Una visión amplia del problema requiere evitar toda clase

[25] Else asegura: "In Koller's exposition Plato, *at least the Plato of the Republic, necessarily figures in the role of villain* […]" (1958: 87). Por el contrario, rechaza la existencia de una verdadera doctrina de la imitación en la tradición preplatónica, en la cual solo encuentra un puñado de usos interrelacionados. En consecuencia, le confiere a Platón un rol protagónico de valor netamente positivo, ya que es quien por primera vez, a partir de estos distintos usos y en combinación con otras ideas de diversa procedencia, ofrece una noción compleja de la mimesis: "'imitation' as a description of the nature of poetry and music as a whole is in fact a complex idea and *that complex idea was invention of Plato, not Damon*" (1958: 85) [el destacado es mío].

[26] "Aristotle has developed and changed the bearing of a concept which originally meant a faithful *copying* of pre-ëxistent [sic] things, to make it mean a *creation* of things which have never existed or whose existence, if they did exist, is accidental to the poetic process. Copying is after the fact; Aristotle's *mímesis* creates the fact […]. Without Plato especially, and a considerable development of the idea in him, Aristotle's use of *mímesis* would be inconceivable" (Else, 1957: 322). Cfr. Else (1993: 575; 1986: 74-75; 1958: 73).

[27] Mckeon asegura que en los diálogos platónicos la consideración del arte nunca está disociada del contexto más amplio de la vida, mientras que en la *Poética* el arte se constituye en una disciplina completamente independiente, aun cuando puede ser suplementada por otras ciencias: "whereas for Plato an exposition of the word 'imitation' involves an excursion through all the reaches of philosophy, 'imitation' for Aristotle is relevant only to one restricted portion of the domain of philosophy and never extends beyond it" (1936: 16). Aristóteles no ignora los efectos políticos y morales que necesariamente conllevan las artes miméticas, pero su estudio no forma parte del tema de la *Poética* sino de la *Política*, porque la primera considera el arte en cuanto tal, mientras que la segunda, en cuanto estratagema política: "The *Poetics* is such an examination of poetry in itself, not in its relation to education, morals, statesmanship, nature, or being. In Plato's analysis, on the other hand, art cannot be considered in isolation" (Mckeon, 1936: 24).

[28] Actualmente en la investigación académica se rechaza, en términos generales, la tesis de Koller sobre los orígenes y evolución histórica de esta familia de palabras. Sin embargo,

de maniqueísmo, sea que la oposición entre ambos filósofos se sitúe en la diversa acuñación a partir de la cual cada uno construye su definición del término, como en Koller y Else; sea que se contraponga el didactismo moral platónico al supuesto esteticismo aristotélico, como en Hall y Mckeon; sea que simplemente se vincule a la seriedad que cada uno de los filósofos le atribuye a las artes miméticas, como en Lucas y otros.[29] Debido a la diversidad con la que Platón emplea esta familia de palabras en sus diálogos –en los que puede observarse una pronunciada expansión y contracción en su significado–, resulta complejo determinar si efectivamente hay un concepto platónico de la mimesis y, en tal caso, cuál es.

Para mencionar solo algunos de los ejemplos más extremos que ilustran esta amplitud semántica, baste recordar que en la *República* (III 393c 5-394c 5) Platón se refiere, por medio del término, a la actuación dramática en cuanto es una de las tres clases posibles de la *léxis*, mientras que en el *Timeo* (48e-49b; 50a-c) remite a la relación ideal que el sonido, el pensamiento o el discurso guardan respecto de la realidad divina de las Formas, y en el *Político* (293e 2-5; 300c 5-7) afirma que el gobierno de los hombres es una imitación del verdadero gobierno

no hay uniformidad en el análisis del tema. Para De Angeli (1988: 30-31 nn. 7 y 18), existe un vínculo semántico originario entre *mîmos* y *mímēsis* en virtud del cual la mimesis artística designa una acción dirigida a ritualizar la realidad a través de la selección de sus aspectos significativos. Halliwell (1998: 109-121) registra cinco usos definidos de este grupo de palabras para la primera mitad del siglo V a C.: la representación visual, el comportamiento imitativo, la actuación –que se distingue de la anterior por su intencionalidad–, la imitación vocal –que incluye los *nómos* musicales– y la mimesis metafísica. El autor subsume todos estos usos en un esquema de correspondencia formal, pues sostiene que hay una correspondencia directamente perceptible entre el medio del objeto mimético o acto –ya sea apariencia, comportamiento o sonidos– y el aspecto relevante del correspondiente fenómeno. Según Halliwell (2002: 22), hacia la primera mitad del siglo V a C. la terminología de la *mímēsis* podía aplicarse tanto a las artes músico-poéticas como visuales, lo cual derivó en la constitución de una categoría unificada de las artes miméticas, que fue el punto de partida para las reflexiones teóricas de Platón y Aristóteles sobre el arte. Por su parte, Veloso (2004: 784) asegura que la relación entre la imitación y el engaño no es original y que es el fruto de una elaboración teórica posterior, que Platón habría tomado de Aristófanes. La imitación no conoce, según Veloso (2004: 815), separación alguna entre las esferas éticas, natural, estética e intelectual y por eso es inútil intentar establecer un ámbito primario. El establecimiento de las distintas acepciones depende de lo que acontece con aquel que imita y por la relación que tiene con aquello que imita. En consecuencia, puede significar al mismo tiempo la exhibición de alguna semejanza –simular– o bien referir a un verdadero esfuerzo de identificación o asimilación –emular–, que son cosas contrarias (Veloso, 2004: 823).

[29] Asimismo, es frecuente entre los intérpretes la contraposición de una visión de la mimesis en Platón como duplicación y la concepción aristotélica como un hacer creativo, esto es, como una recreación de la realidad, por ejemplo en Prunes (1987: 28-29, 32).

y que las leyes son imitaciones de la verdad.[30] A pesar de esta complejidad de usos, puede observarse que, en todos, la mimesis refiere al menor de los dos términos involucrados en la proporción que ella establece en cada caso.[31] Pero lo que las referencias antes mencionadas ponen principalmente de manifiesto es que no es posible, en modo alguno, limitar la comprensión platónica de la mimesis a la idea de una falsificación de la realidad.[32]

Aun más difícil que explicar esta desconcertante pluralidad semántica, resulta el intento de conciliar la condenación y las censuras de la poesía con el pasado poético de Platón,[33] con su amor y reverencia por Homero (*Resp*. 595b 9-10), con las numerosas y frecuentes citas de la poesía griega y, especialmente, con el propio carácter mimético de los diálogos.[34] En este

[30] "It is invalid criticism to point out that a term like 'imitation' has many meanings in Plato, and for the same reason it is questionable defense of the Platonic position to resolve the many meanings into one. *The word might be said to be defined in the course of the dialogues, but it receives no fixed meaning*" (Mckeon, 1936: 4-5) [el destacado es mío].

[31] "In its expansion and contraction, *the word 'imitation' indicates the lesser term of the proportion of being to appearance*: if God is, the universe is an imitation; if all things are, shadows and reflections are imitations; if the products of man's handicraft are, his representations of them are imitations" (Mckeon, 1936: 9) [el destacado es mío].

[32] "Platonic imitation is bound up with the idea of approximation and does not mean a true copy […] imitation can never be more than suggestion or evocation" (Verdenius, 1972: 17).

[33] La tradición dice que Platón en su juventud escribía tragedias y que abandonó su labor de dramaturgo para escribir los diálogos, en los cuales puede identificarse la fuerte impronta de esa época de su vida. Cfr. Verdenius (1972: 11), Janaway (1998: 521). Nussbaum (1995: 177) señala que Platón tenía una aguda conciencia de la relación existente entre la elección de un estilo y el contenido de una concepción filosófica, y asevera que, al incorporar la apertura crítica y el carácter multifacético del teatro, se vale de la argumentación para incitar la actividad racional del lector. Los diálogos platónicos comparten con la tragedia el interés por el debate y la interacción, ambos poseen como rasgo estructural básico su carácter refutativo (*élegchos*). El filósofo aprovecha estos rasgos del drama con el objeto de evitar la estructura didáctico-moral monofónica, así como el tono arrogante y autoritario que, por entonces, caracterizaba la escritura filosófica. Sin embargo, ha creado este nuevo género a fin de sustituir a la tragedia como paradigma de la enseñanza moral. Asimismo, en los diálogos la acción es la propia indagación y están dirigidos no a la emoción sino al intelecto. Nussbaum ve en el "teatro *antitrágico*" de Platón "el origen de un estilo filosófico característico, estilo que se opone a lo meramente literario y expresa el compromiso del filósofo con el intelecto como fuente de verdad. Al escribir filosofía como forma dramática, Platón dirige al lector para que participe activamente en la búsqueda de la verdad" (1995: 192).

[34] Miller (1999: 253-259) lee los diálogos platónicos como una clase distintiva del drama griego, cuya noción básica es la idea de mimesis. Al hacer del género de los *Sokratikoi Logoi* una forma particular, Platón, a un mismo tiempo, se distancia y se reapropia de la mimesis de la tragedia, aunque con una diferencia estructural. Según Miller, en sus diálogos, se separa de la tragedia en cuatro formas básicas: *1)* los diálogos no son efectivamente representados con actores, vestuario, máscaras, y música, sino que deben ser creados en la mente, ya

sentido, parece haber una contradicción insoluble en la actitud que adopta ante las artes miméticas, sin embargo, como ya se encuentra atestiguado en la *Apología* (22a-c), lo que en realidad condena no es la poesía como tal, sino su pretensión de conocimiento y el lugar cultural que tradicionalmente se le otorgaba en Grecia,[35] pues los poetas no solo eran considerados como maestros de moral, "sino también como los depositarios del saber histórico y geográfico y aun de todas las clases de saber técnico, desde la estrategia militar a la pesca y hasta las carreras de carros" (Morrow, 1960: 339).[36] Platón tuvo la posibilidad de eliminar completamente el arte de la *pólis*, pero no lo hizo, pues al parecer "no quería imaginar una ciudad (ni por las mismas razones, un alma) a cuya vida le eran denegadas las formas de experiencia provistas por el arte" (Halliwell, 1999*b*: 301).[37]

En definitiva, a pesar del predominio de las interpretaciones que exaltan la oposición entre Platón y Aristóteles, considero que la relación entre las dos concepciones de las artes miméticas no puede ser reducida a una simple contraposición, en la medida en que hay importantes puntos en común en el pensamiento de ambos filósofos al respecto (Babut, 1985; Halliwell, 1999b). Según hemos visto, Aristóteles no ignora las censuras que se le hacen a la poesía ni los problemas que esta plantea, como tampoco desconoce la función que la mimesis y los productos de las artes miméticas tienen en la educación. Más aun, en el bosquejo aristotélico del mejor régimen político de *Pol.* VII y VIII claramente puede observarse la marcada influencia de ambos diálogos platónicos, por ejemplo la referencia a los inspectores de la educación de

que se trata más bien de una experiencia interior; *2)* a diferencia de la audiencia masiva que asiste al teatro, el auditorio de los diálogos es un selecto y pequeño grupo de hombres interesados en la actividad intelectual; *3)* en cuanto a su contenido, los elementos de la acción y del carácter se subordinan a aquellos de la investigación que organiza los diálogos; *4)* en contraste con las grandes y remotas figuras de la épica y de la tragedia, Platón reproduce la conversación familiar y sus personajes son contemporáneos y próximos a los oyentes. A pesar de este distanciamiento, preserva lo esencial de la mimesis en la medida en que el diálogo representa una ocasión para el autoconocimiento.

[35] " il n'a pas voulu condamner l'art du poète –pas plus qu'il ne condamne les autres arts– en tant que tel, mais seulement en marquer les limites naturelles, *en dénonçant l'espèce de magistère que la poésie s'était abusivement arrogé dans la tradition moral et culturelle de la Grèce*" (Babut, 1985: 87-88) [el destacado es mío].

[36] "The poets were traditionally regarded not merely as teachers of manners and morals, but also as the repository of historical and geographical lore, and even of all sorts of technical knowledge, from generalship to fishing and chariot racing".

[37] "Plato did not want to imagine a city (nor, for the same reasons, a soul) whose life was denied the forms of experience provided by art".

los niños, en *Pol*. 1336a, 32 remite a *Resp*. 379a y la relación de los juegos con las ocupaciones de la vida adulta, en *Pol*. 1336a 34, se corresponde con lo afirmado por Platón en *Leg*. 643b-644b, entre otros muchos aspectos. En suma, Aristóteles no rechaza de manera categórica la posición que su maestro adopta ante las artes miméticas. Sin embargo, asume una nueva actitud frente a ellas, lo cual se hace manifiesto no solo en la *Poética*, sino también en la *Política*.[38] Los distintos aspectos tácitos y explícitos antes señalados muestran la continuidad temática de la *Poética* con las objeciones planteadas no solo por Platón, sino en general por la ilustración griega.[39] En la *Política* establece, al igual que su maestro, múltiples restricciones en cuanto a su empleo y a su contenido, en la medida en que estas se encuentran estrechamente ligadas a los valores y, fundamentalmente, al fin último de la *pólis* ideal, la constitución de una ciudad feliz y, por ende, pacífica. A pesar de los numerosos puntos en común que existen entre ambos, Aristóteles adopta una actitud más moderada o, como se ha dicho, "más liberal" (Halliwell, 1999*b*: 292-307) frente a las artes miméticas. En efecto, en la *Poética* reconoce los principios internos

[38] Contra quienes oponen los juicios de Platón y Aristóteles sobre la poesía, Babut señala que ambos están fundamentalmente de acuerdo sobre dos puntos esenciales: en primer lugar, en cuanto al hecho de que la mimesis es profundamente diferente del simple calco del objeto de imitación, por otra parte, acuerdan en que la poesía tiene su plaza legítima entre las actividades del espíritu humano, pero con la condición de que ella no usurpe el papel que proviene del saber verdadero, que es accesible solamente a la filosofía. Si bien ambos se oponen a la tradición cultural griega, el concepto sobre el cual se apoyan, mimesis, hunde sus raíces en el corazón de la misma: "Il est vrai que les théories de Platon et d'Aristote sur la poésie 'mimétique' ne font que prolonger, d'une certaine façon, et qu'expliciter celles de leurs prédécesseurs" (1985: 89-90). La mimesis es para Platón y Aristóteles lo que para la tradición preclásica es "la voz de las Musas", esto es, la realidad objetiva que se impone al poeta desde el exterior, sin por ello negar o ignorar la originalidad de la experiencia poética.

[39] Frente a quienes sostienen que Platón y Aristóteles no pueden ocupar un lugar en la historia de la Estética por cuanto esta es una invención de la Ilustración, Halliwell (1999*b*: 292-307) subraya la relevancia que sus concepciones del arte tienen en ella, pues ambas representan posturas paradigmáticas respecto de la relación del arte con el resto de la experiencia humana. El principio que en Platón organiza las diversas consideraciones de la poesía –y en menor medida, la música y la pintura– es que el arte y las formas en que lo experimentamos deben estar abiertas al juicio por criterios y valores que son más amplios que el arte mismo. Pero Platón no establece una pura identidad, sino solo una fuerte asociación de los valores artísticos y éticos. Asimismo, cuestiona al arte nada más y nada menos que su derecho a la existencia, y si bien tenía la posibilidad de negarlo y eliminarlo completamente, nunca lo hizo. Respecto de la concepción aristotélica, Halliwell rechaza la interpretación formalista generalizada de la *Poética*, pues, aun cuando Aristóteles muestra una mayor liberalidad que su maestro, no ofrece una respuesta concluyente a la cuestión. A través de la *Poética* trata de articular un conjunto de principios internos al arte, pero sin privarlo de la posibilidad de influenciar nuestras vidas.

que las gobiernan, mientras que en la *Política* no solo admite la importancia pedagógica de la habilidad mimética y de las artes derivadas de ella como herramientas en la adquisición de hábitos, sino que fundamentalmente les confiere a la música y, de manera subsidiaria, al dibujo un lugar central en su programa educativo, en cuanto que forman parte de una etapa necesaria para alcanzar el fin supremo del Estado ideal.

II. 2. La función ético-política de la música en la educación

En primer lugar, es preciso considerar los rasgos que de manera general caracterizan la teoría y la enseñanza musical en los siglos v y iv a. C. Ante todo, hay que destacar la importancia que la música tenía en la cultura y en la educación griegas, puesto que estaba presente en todos los aspectos de la vida de la *pólis*, no solo en los banquetes y en los grandes festivales religiosos que se realizaban en toda la Hélade, sino también, junto con la danza, en todas las instancias que desde la infancia conformaban la vida de los ciudadanos.[40] A pesar de la dificultad que supone para nuestra compresión actual percibir la dimensión que la música tenía para los griegos, es insoslayable señalar el hecho de que "su cultura y su educación eran más artísticas que científicas, y su arte era musical antes que literario o plástico" (Marrou, 1948: 74-75).[41]

Bajo la noción griega de *mousikḗ* pueden distinguirse básicamente dos acepciones: la referida al amplio dominio de las Musas y aquella, más restringida, que a la vez designa el arte musical y la ciencia matemática de los

[40] Moutsopoulos (1959: 176-177) señala que, incluso antes de la educación formal a través del maestro de cítara, los niños tenían una idea previa de la enseñanza que recibirían, puesto que a través de los cantos improvisados o tradicionales que aprendían de sus camaradas mayores ya estaban familiarizados con el aprendizaje musical.

[41] "Leur culture et leur éducation étaient plus artistiques que scientifiques, et leur art, musical avant d' être littéraire et plastique". También Morrow expresa esta primacía de lo musical: "Greek music and dancing have left no enduring monuments comparable to those of the poets, sculptors, and architects; *but the indirect evidence of the primacy of the musical arts is overwhelming and indisputable*. Music and the dance formed part of all the great religious festivals, both local and Panhellenic […]. They were an essential feature of marriage and funeral ceremonies, and of the rites of seed time, harvest, and vintage. Every occupation seems to have had its distinctive songs […].This love of music and the dance seems to have been common to all Greek stocks" (1960: 302-303) [el destacado es mío].

intervalos y de los ritmos.[42] La música –que, en su acepción primaria, incluye no solo el estudio del canto y de la lira, sino también de las letras y de la matemática– formaba parte, junto a la gimnástica, del programa educativo tradicional, lo cual atestigua la estima que los atenienses y los griegos en general le dispensaban.[43]

A mediados del siglo v a. C., Damón –músico y teórico ilustre vinculado a Pericles– introdujo una nueva teoría de la ética musical que marcó un hito en la historia de la música y de la educación musical ateniense. A pesar de que dicha teoría despertó algunas reacciones en el siglo iv a. C., se constituyó en la concepción dominante hasta el siglo iii.[44] Si bien emanaba de las antiguas creencias sobre la música como formadora del alma, adquirió rigor y precisión científica gracias a la codificación de sistemas completos de armonías, de ritmos y de actitudes efectuada por el teórico y por su escuela.[45]

[42] Desde Pitágoras la música se había integrado al corpus de las ciencias matemáticas y, como tal, comprendía dos partes: la armonía y la rítmica. La primera estaba dedicada a analizar las relaciones numéricas que caracterizan los diversos intervalos de la gama y a través de los números se representaba la relación de frecuencias que determinan la altura de cada sonido. Por su parte, la rítmica se ocupaba del conjunto de las duraciones determinadas.

[43] En Atenas, y al parecer en otras ciudades griegas, el currículum educativo para la formación de los jóvenes estaba compuesto por las tres disciplinas. Las letras (*grámmata*) –que incluían no solo el estudio de la lecto-escritura sino también de la literatura y que antiguamente formaban parte de la *mousiké*– fueron incorporadas al programa educativo de manera tardía, probablemente en el siglo vi a. C. con la generalización del empleo de la escritura. La gimnástica (*gumnastiké̱*) formaba parte de un antiguo linaje y propiciaba principalmente el desarrollo de la belleza física, progresivamente fue democratizada, ya que hacia fines del siglo v a. C. todos los atenienses frecuentaban el gimnasio. La música (*mousiké*), como hemos visto, estaba profundamente enraizada en la educación de los griegos y sus efectos sobre el carácter era un tópico que pertenecía a una de sus más antiguas tradiciones culturales. A pesar de que este programa educativo –destinado a lo mejor de la ciudadanía (*hoi kaloì kagathoí*)– era impartido por escuelas y gimnasios privados, en el siglo iv a. C. existían en Atenas estrictas leyes que regulaban sus horarios, el número de estudiantes y las edades que estos debían tener para asistir a ellos. Estas leyes se atribuyen principalmente a Solón y a los grandes legisladores como Querondas y, sobre todo, Licurgo, por lo cual se puede suponer que datan de fines del siglo v a. C. o incluso antes. Cfr. Morrow (1960: 318-321, 331).

[44] Se sabe que un poco antes del año 443 a. C. fue pronunciado el discurso llamado *Aréopaguitica*, al que se vinculan los fragmentos de Damón, quien fue maestro o amigo de Pericles y estuvo exilado de Atenas durante diez años. A su vuelta, en 433 a. C. nuevamente ejerció influencia política. Como asegura Moutosopoulos: "Quelque cinquante ans plus tard, Platon cherchera à réhabiliter Damon dans l'estime de ses contemporains en faisant de lui, dans le *Lachès*, un maître de musique digne de se occuper de la culture du fils de Nicias" (1959: 188).

[45] En la ética musical damoniana es posible hallar tres niveles: aquel de las estructuras técnicas que abarcan la armonía, la rítmica, la métrica, la poesía; aquel de las estructuras psicológicas y morales relativas a la constitución de caracteres de acuerdo a las exigencias de un ideal y, finalmente, aquel de las estructuras políticas que se relacionan a la legislación. De modo que

Con sus doctrinas, Damón formuló una ética musical de carácter conservador mediante la cual se oponía a la tendencia modernizante, que por entonces consideraba la música como simple complemento de la cultura general y priorizaba la gimnástica (Moutsopoulos, 1959: 189). Esta nueva concepción teórica determinó cambios no solo en la educación, sino también en la actividad musical e instrumental, como la prohibición del *aulós* atestiguada por Aristóteles en *Pol*. 1341a 21.

La ética musical damoniana ejerció una marcada influencia en el programa educativo platónico expuesto en la *República* y en las *Leyes* –especialmente, en *Resp*. 398c-403c y en *Leg*. 812c-813b–.[46] Así como medio siglo antes Damón lo hizo en el ámbito de la teoría musical, de igual modo Platón intentó construir en el campo de la pedagogía un sistema fundado sobre la noción de la reciprocidad entre la acción de la educación moral y aquella de la educación musical. En sus dos proyectos políticos se apoya en el esquema educativo tradicional –música y gimnástica– y en la teoría musical damoniana.[47] Debido a la diversa finalidad política a la que cada uno de ellos responde, el lugar

la ética musical engendra una política musical. Por razones estéticas y sociales se considera que el ideal de Damón era Lacedemonia, que durante los siglos vii y vi a. C. había sido la capital musical de Grecia, habiéndose destacado especialmente en la música coral. Cfr. Moutosopoulos (1959: 194) y Morrow (1960: 304).

[46] Damón no solo ejerce influencia en Platón y Aristóteles, sino también en Teofrasto, en Heráclides Ponto, en Diógenes de Babilonia y en Aristoxeno. Por su parte, Filodemo de Gadara –filósofo epicúreo que vivió durante el s. i– rechaza radicalmente la creencia en el valor *paideútico* de la música y, en especial, repudia la teoría del *ēthos* musical. A causa de su oposición a la ortodoxia musical iniciada por Damón, es considerado como el primer teórico formalista en la historia de la estética musical. Cfr. Moutsopoulos (1960: 195) y Halliwell (2002: 249-259).

[47] Los intérpretes suelen enfatizar el carácter teórico de *Resp.* respecto de *Leg*., que al parecer representan su realización práctica. A pesar de las dificultades que inevitablemente suponen, Platón señala la viabilidad de ambos proyectos. Toda la organización estatal de *Resp*. reposa en el conocimiento de los guardianes filósofos, por lo cual implica una transformación total del ser humano por medio de usos, leyes y disposiciones completamente nuevas que aspiran a la virtud. El punto de partida de *Leg*. es hacer una propuesta política concreta para una situación política determinada, como es la fundación de la colonia cretense en Magnesia; no se trata de un Estado ideal sino de aquel que viene en segundo lugar después de él (*Leg*. VII 807b). Este modelo parte de la naturaleza humana actual, se trata de un proyecto de reconstrucción antes que de creación. La mayor diferencia reside en la figura del gobernante, pues en *Resp*. todo el poder se centraliza en el gobernante filósofo, mientras que en *Leg*. los ancianos son quienes componen la Junta Nocturna y el Coro Dionisiaco y, si bien deben ser educados en la dialéctica, están más ligados a la tradición y las costumbres de la *pólis* que los guardianes de *Resp*. El Estado de *Leg*. es *provisional* hasta tanto los filósofos sean instruidos y se alcance la *phýsis* propia de los filósofos, hasta entonces todos –incluso los gobernantes– deben someterse al dominio de las leyes. Cfr. Lisi (1998).

que le otorga a la música es diferente en cada caso.[48] A grandes rasgos, puede observarse en la *República* que, a medida que se asciende en el nivel de educación, Platón le confiere una importancia crecientemente compleja y una función más elevada.[49] En las *Leyes*, la música –en cuanto convergen en ella las costumbres de la *pólis*– es uno de los pilares sobre los que se sustenta el orden jurídico y que garantiza la estabilidad del mismo. En la colonia cretense que se pretende fundar en Magnesia, ella cumple una función persuasiva, pues actúa como un encantamiento (*epoidaí*) para las almas, ya que, tal como ocurre con los preámbulos de las leyes, sirve para conducir a los ciudadanos hacia una vida virtuosa.[50] Más allá de las diferencias que suponen cada uno de estos programas político-educativos, no solo en la *República*[51] y en las *Leyes*,[52] sino también en otros diálogos, como *Fedón* 61a y *Timeo* 88c, suele vincular y en algunos casos incluso identificar la música con la filosofía. La

[48] Si bien la finalidad de la educación en ambos diálogos es modelar el carácter de los niños, el hecho de que las *Leyes* tengan una finalidad ciertamente más concreta que la *República* determina que el filósofo adopte una posición relativamente más flexible. Cfr. Mckeon (1936: 15) y Morrow (1960: 339).

[49] En cuanto es parte de la educación tradicional a la que acceden todos los ciudadanos, la música permite instaurar hábitos adecuados en las almas de los jóvenes, posibilita que estos se acostumbren al reconocimiento y al ejercicio de las virtudes, a través de una percepción prerracional de las mismas (*Resp*. 402a). Asimismo, como una facultad suprema que permite conocer las virtudes, está reservada a los fundadores y a los guardianes del Estado. En este sentido, Platón presenta en *Resp*. VII la armonía –el estudio matemático de los movimientos percibidos por los oídos– como una de las disciplinas necesarias que, junto con las matemáticas, la geometría, la estereometría y la astronomía, permite acceder a la dialéctica. Entendida como ciencia matemática, la música es una de las instancias intermedias en el tránsito hacia el verdadero conocimiento. A propósito de esta dualidad, Gill señala que Platón tiene en mente: “two psychological processes, namely the promotion of attitudes and motives in childhood and the development of active, analytic reason in the adult” (1985: 24). Ambos procesos y, por ende, ambos sentidos de música se refieren a la educación del carácter y aspiran a lograr la armonía de las partes del alma.

[50] Morrow señala que la música como encantamiento no tiene para Platón un carácter mágico o extralógico sino retórico: “If there is magic in them, it is the magic of meaningful words addressed to an intelligent soul, when accompanied by rhythm and melody and the other adornments of musical art; and they are designed to produce an effect not upon the gods, but upon the souls of citizen” (1960: 310).

[51] Platón afirma, en *Resp*. 432a y 443d-e, que el músico-filósofo es aquel que conoce las virtudes, esto es, de manera racional y no por simple hábito.

[52] En *Leg*. 667a-b asegura que al Coro Dionisiaco le corresponde la música más bella y puesto que este coro de ancianos está compuesto por los hombres más virtuosos se le suele otorgar una naturaleza filosófica, considerándolo como una prefiguración rudimentaria de la Junta Nocturna (Morrow, 1960: 314-315). Pero dado que sus miembros no coinciden ni en cuanto a la edad ni a la formación de sus miembros hay quienes rechazan esta lectura (Lisi, 1999: 272 n. 97).

música más elevada abarca a la filosofía en su forma más comprensiva.[53]

En la *Política* puede observarse claramente la impronta de esta doctrina damoniana, así como la influencia tácita y explícita de las consideraciones pedagógicas platónicas. Al igual que su maestro, Aristóteles sostiene que la educación de los ciudadanos apunta a la virtud y que la música es uno de los medios para ello, prescribiendo cuáles son las melodías y los instrumentos que conducen hacia ese fin. No obstante, introduce importantes innovaciones en cuanto al papel que la música desempeña en su programa educativo ideal. Le reconoce diferentes funciones sociales: el juego (*paidiá*), la educación (*paideía*), el pasatiempo o la distracción en el ocio (*en têi scholêi diagogén*) y aun la catarsis (*kátharsis*) (*Pol*. VIII 1339a 15-b 30 y 1341b 36-1342a 18). Pero lo que la diferencia de las restantes disciplinas que componen el programa educativo del Estado ideal, esto es, de la lecto-escritura, de la gimnasia y del dibujo, es que su finalidad consiste en que los ciudadanos se sirvan noblemente del ocio, lo cual solo es propio de los hombres libres. La cualidad ética de la música determina el lugar privilegiado que Aristóteles le confiere entre las artes miméticas, pues solo ella y, en menor medida, las artes visuales son capaces de asemejar los estados del carácter (*Pol*. VIII 1339b 42-1340b 19). Los dos empleos del vocabulario mimético atestiguados en *Pol*. VIII 5: *miméseon* en 1340a 12 y *mimémata* en 1340a 39, son sumamente significativos, por cuanto no solo ponen de manifiesto la importancia que la mimesis tiene en la educación y el carácter distintivo de la música entre las artes miméticas, sino porque, como señala Halliwell: "son uno de los indicadores más valiosos, aunque problemáticos, para la interpretación del concepto aristotélico de mimesis" (2002: 158).[54]

A lo largo de una extensa argumentación que se extiende desde *Pol*. 1339b 42 hasta el final del capítulo cinco, Aristóteles intenta demostrar la naturaleza ética de la música. Si bien reconoce que esta comporta un placer natural que todos los hombres de todas las edades y de todos los caracteres

[53] "Plato's higher music goes beyond the sphere of art, as it is usually conceived, into the philosophy of morals and politics –into the realm of Good, to use the terminology of *Republic*, which seems to echoed here. It is not merely a philosophy of art (though that it is clearly included), but *philosophy in its most comprehensive form. The perfect musician, then, is the philosopher*" (Morrow, 1960: 315) [el destacado es mío].

[54] "But if visual art supplies an essential reference point for the concept of mimesis in Aristotle, it happens to be his comments on music in *Politics* 8.5, already mentioned, that give us some of our most valuable, if problematic, pointers to his interpretation of the concept".

son capaces de percibir, lo que en verdad procura manifestar es el influjo que ejerce sobre el carácter.[55]

> y es preciso no solo participar del placer común de ella, del cual todos tienen sensación (pues la música trae consigo un placer natural (*phusikḗn*), por lo cual su uso es agradable para todas las edades y para todos los caracteres), sino también observar si, de algún modo, tiende (*sunteínei*) al carácter (*pròs tò ē̂thos*) y al alma (*pròs tḕn psuchḗn*). Y esto sería evidente si con relación al carácter somos afectados (*gignómetha*) de tal forma a través de ella. Pero, en verdad, es evidente que somos afectados (*gignómetha*) de tal forma a través de muchas y distintas cosas y, especialmente, por las melodías de Olimpo. Según el acuerdo unánime, estas producen entusiasmo en las almas y el entusiasmo es una afección del carácter del alma. Y además, cuando escuchan imitaciones (*mimḗseōn*), todos son afectados por sentimientos semejantes (*sumpatheîs*), separadamente de los ritmos y de las melodías mismas. (*Pol*. VIII 5 1340a 2-14)

Con el objeto de probar que la música da lugar a un proceso de transformación cualitativa en el carácter de los oyentes, Aristóteles recurre a dos experiencias intersubjetivas que ejemplifican sus efectos emocionales en el auditorio. En primer lugar, se refiere al entusiasmo que las melodías de Olimpo provocan en las almas de los hombres, tal como ellos mismos reconocen de manera generalizada. En segundo lugar, remite al hecho de que al escuchar imitaciones (*mimḗseōn*), separadamente de las melodías y de los ritmos, estas despiertan sentimientos semejantes en todos los hombres. Aunque no es claro a qué alude Aristóteles cuando habla de esta clase de imitaciones, la separación del ritmo y de la melodía sugiere que se trata de sonidos miméticos realizados a través de la voz humana, ya que esta es considerada por el filósofo como la más imitativa de las partes del hombre (*hē phōnḕ pántōn mimētikṓtaton tō̂n moríōn hēmîn*, *Rhet*. 1404a 22). Además, la referencia a los efectos emocionales insinúa que estos sonidos son producidos en un contexto dramático.[56]

[55] En *APr* 70b 9-10, Aristóteles destaca el cambio que el aprendizaje de la música produce en el alma.

[56] Si bien no hay acuerdo sobre esta cuestión entre los traductores, en general se sigue la interpretación de Newman (1950: 362 n. 3), quien encuentra aquí una referencia a los sonidos imitativos, por ejemplo, la imitación de un grito de dolor incita a la piedad entre los

Pero, más allá de esta dificultad y del desacuerdo que ha generado entre los intérpretes, lo cierto es que el Estagirita supone que existe una correspondencia entre las melodías o cierta clase de sonidos miméticos y las emociones que estos despiertan en el oyente. Esto queda aun más claro en el pasaje que a continuación transcribo, el cual es capital para comprender las características de la mimesis musical, que la distinguen de sus otras variantes técnicas.

> De manera especial, pues en los ritmos y en las melodías existen semejanzas (*homoiómata*) con la verdadera naturaleza (*phúseis*) de la cólera y de la mansedumbre, además de la valentía y de la moderación y de todos los contrarios a estos y de los otros caracteres (y <esto> es evidente a partir de los hechos, pues cambiamos el <estado del> alma cuando los escuchamos). La costumbre de sufrir y gozar en las <cosas/situaciones> semejantes (*en toîs homoíois*) está próxima a la manera en que lo mismo ocurre en verdad (*pròs tèn alétheian*) (tal como si alguno goza contemplando (*theómenos*) el retrato (*tèn eikóna*) de alguien no por otra causa sino por la forma misma, es necesario por esto también, que la contemplación (*tèn theorían*) de aquel cuyo retrato (*tèn eikóna*) contempla (*theoreî*) sea placentera). Ocurre pues que en ninguna de las otras sensaciones existe semejanza (*hoíoma*) con los caracteres (*tôn ethôn*), como en las del tacto y en las del gusto, pero en las de la vista levemente (*heréma*) (pues existen figuras de tal clase, pero en poca medida y no todos tienen en común tal sensación; además, las mismas no son semejantes (*homoiómata*) a los caracteres, sino que las figuras y los colores producidos son más bien signos (*semeîa*) de los caracteres y estos son marcas (*epísema*) de las afecciones (*en toîs páthesin*). No obstante, en cuanto la contemplación de estos también difiere, es preciso que los jóvenes no contemplen las obras de Pausón, sino las de Polignoto y si existe algún otro entre los pintores o los escultores <que

oyentes. Se podría incluso pensar que mediante esta alusión Aristóteles se refiere a las imitaciones de sonidos difíciles de realizar con la voz humana, tales como aquellos producidos por los animales, que eran del gusto popular y a las que Platón menciona en *Resp*. 397a y en *Leg*. 669d. Pero, como advierte Lucas (1978: 57 *ad* 47a 20), estas actuaciones tienen un carácter vulgar y no pueden ser consideras como una rama de las artes miméticas. Según Rackham (1944: *ad loc*. nn. 2 y 3) por medio de las imitaciones Aristóteles alude a la música que expresa dramáticamente varios estados de emoción. Ante la dificultad de explicar el texto en su estado actual, Halliwell (2002: 244 n. 21) adhiere a una enmienda textual, conforme a la cual Aristóteles se estaría refiriendo a la respuesta simpatética que despiertan los ritmos y las melodías mismos aparte de las palabras, ya que –a su entender– el énfasis del filósofo reside en la música como tal y no en tanto que esta es anexada a la poesía.

> represente> el carácter). En cambio, en las melodías mismas existen imitaciones de/semejanzas con (*mimēmata*) los caracteres (*tôn ethôn*). (Y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos (*tôn harmoniôn*) es diferente, de manera que los que escuchan son dispuestos diversamente y no están del mismo modo ante cada uno de estos, sino que ante algunos se sienten más quejumbrosos y graves, tal como ante el llamado mixolidio, ante otros se ablanda el pensamiento, como ante los que son relajados y, en otros casos, con un <estado de ánimo> intermedio y recogido tal como parece que solo produce el dorio entre los modos, mientras que el <modo> frigio los lleva al entusiasmo. Estas cosas las exponen bien los que han filosofado acerca de esta clase de educación, pues toman los testimonios a favor de sus argumentos a partir de los hechos mismos). (*Pol*. VIII 5 1340a 18-1340b 7)

Las recurrentes apariciones de *hómoios* (1340a 23) y, especialmente, de *homoíōma* (1340a 18, a 29, a 33) a lo largo de este extenso pasaje revelan que la mimesis musical es entendida como la semejanza con los caracteres.[57] De hecho, este es el pasaje del corpus que más claramente muestra que el concepto de mimesis está vinculado de manera intrínseca a la idea de semejanza. Aristóteles asegura que las melodías y los ritmos son semejantes a la naturaleza de los diversos estados del carácter y que esta semejanza se funda en la naturaleza misma de ambos. En primer lugar, señala que la indagación atañe a la *naturaleza* (*hē phúsis*, 1340a 1) de la música; luego sostiene que en los ritmos y en las armonías existen semejanzas con la verdadera *naturaleza* (*parà tàs alēthinàs phúseis*, 1340a 19) de los estados del carácter; también se refiere a la *naturaleza* de los modos musicales (*hē tôn harmoniôn* […] *phúsis*, 1340a 40); y, sobre todo, afirma que los hombres tienen un parentesco o afinidad *ingénita* (*suggéneia*, *Pol*. 1340b 17-18) con la armonía y el ritmo, lo cual remite a la segunda causa natural de la poética (*Poet*. 1448b 20-21).[58] De manera directa, vincula, en *Pol*. 1340a 14-18, la música con la virtud, a la cual define como la capacidad de disfrutar, de amar y de odiar de manera correcta. En cuanto la música pertenece a la clase de cosas que son placenteras (*sumbébēken eînai tēn mousikēn tôn hēdéōn*, *Pol*. 1340a 14) está ligada o, más precisamente, es parte de la capacidad de discernimiento y de goce de los caracteres honrados

57 Es frecuente que los traductores consideren estos términos como sinónimos de imitación. Cfr. Jowett (1961: *ad* 1340 19), García Valdéz (1988: 467-468) y Santa Cruz-Crespo (2005: 462).

58 Anteriormente, hemos visto que Platón presenta en *Leg*. una idea semejante sobre el origen de la música y de la danza. Véase nota 90, capítulo uno.

y de las acciones bellas, es decir, de la virtud (*tḗn d'aretḗn perì tò chaírein orthō̂s kaì phileîn kaì miseîn*, *Pol*. 1340a 15-16).

A pesar del fundamento natural que atribuye al carácter ético de la música, implícitamente sugiere que, al igual que ocurre con respecto a la virtud, el discernimiento y el goce musical son fruto del aprendizaje y de la costumbre (*manthánein kaì sunethízesthai*, *Pol*. 1340a 16). En tal sentido, se refiere a la costumbre de sufrir y gozar ante las emociones que la música provoca (*ho* [...] *ethismòs toû lupeîsthai kaì chaírein, Pol*. 1340b 23). En definitiva, la afinidad natural para la armonía y el ritmo permite que los hombres aprendan y se acostumbren desde jóvenes a juzgar correctamente, a gozar de los caracteres y de las acciones nobles, y a rechazar aquellos que son contrarios a estos.[59]

A lo largo del pasaje, emplea diversos argumentos para sustentar las semejanzas que las melodías y los ritmos guardan con la verdadera naturaleza de los caracteres. En primer lugar, se refiere a los efectos que producen en el auditorio, a los cambios que despiertan en su estado del alma (*Pol*. 1340a 22). Luego, a la cercanía o proximidad que existen entre el sufrimiento y el goce que la música provoca en el alma y la forma en que en verdad experimentamos ante esas mismas emociones. No obstante la singularidad que le reconoce a la mimesis musical en cuanto a su carácter ético, las artes visuales mantienen su valor paradigmático, pues a la hora de ilustrar esta proximidad recurre como ejemplo al placer que produce la contemplación de un retrato y de aquello mismo cuya imagen se contempla (*Pol*. 1340b 25-28). Esta proximidad entre el sufrimiento que, por ejemplo, los hombres experimentan al escuchar un treno y el que sienten ante la muerte, deja en claro que la similitud y la diferencia son necesariamente constitutivas de toda experiencia mimética, y quien participa de ella –sea como hacedor o como receptor de la misma– debe, en todos los casos, ser capaz de reconocerlas.

Por otra parte, el argumento por medio del cual Aristóteles, en *Pol*. 1340a 28-35, procura probar la naturaleza ética de la música se sustenta en las singu-

[59] Halliwell (2002: 241-242) señala que el naturalismo de Aristóteles no es un punto de referencia a priori y absoluto, sino que su argumento se mueve desde las formas de experiencia reales, culturalmente atestiguadas a las propiedades de los objetos, que provocan y fundamentan esas experiencias. No se trata del sonido "crudo", sino de las propiedades de sistemas rítmicos y tonales culturalmente elaborados. Por esta razón, no es incompatible hablar de causas naturales, al tiempo que se consideran las variaciones que suponen las formas culturales específicas: "For Aristotle, in the *Politics*, musical judgement is something that can be subject of education, cultivation, and experience. This means that, *notwithstanding what he takes to be the natural roots of music, its practice and appreciation are the subject of mature cultural development*" (2002: 254) [el destacado es mío].

laridades de la percepción auditiva, lo que determina la primacía de la música entre las artes miméticas. Asegura que solo en la audición existe semejanza con los caracteres (*hupárchein homoíoma toîs éthesin*, *Pol*. 1340b 29) mientras que en las demás sensaciones no es posible establecer una correspondencia ética con los mismos, salvo en el caso de la vista en la que estas semejanzas existen, aunque en menor medida (*heréma*, *Pol*. 1340a 30). Establece una distinción no solo cuantitativa, sino fundamentalmente cualitativa, entre la naturaleza de la audición y la de la vista y, consecuentemente, entre la mimesis musical y la mimesis visual, pues aduce que no todos los hombres tienen parte en la sensación visual, con lo cual niega que la vista tenga ese parentesco natural que la armonía y el ritmo tienen con el carácter. Pero lo que determina esta diferencia cualitativa es que en la mimesis visual no hay semejanzas con el carácter (*ouk ésti taûta homoiómata*, 1340a 33), por cuanto los colores y los dibujos son más bien signos de él, es decir, indicios corporales de las afecciones, en razón de lo cual, no permiten acceder de manera inmediata a los caracteres de quienes son representados. En definitiva, la mimesis musical tiene para Aristóteles un carácter más directo que la mimesis visual, ya que las correspondencias con el carácter no se hallan mediatizadas por signos y, consecuentemente, la música puede presentar las semejanzas éticas cuantitativa y cualitativamente mejor que la pintura o la escultura.[60]

Asimismo, señala la importancia pedagógica que la pintura y la música tienen en la educación de los jóvenes apelando nuevamente a un ejemplo visual, pues afirma que es preciso que estos contemplen no las obras de Pausón, que como se sabe por la *Poética* representaba a los hombres peores de lo que en realidad eran, sino las de Polignoto que los representaba mejores. A diferencia de *Poet*. 1448a 5-6, donde se refiere a las obras de ambos pintores en el marco de la descripción de los objetos miméticos (*práttontas*, 1448a 1) y de las maneras de representación de los mismos (*ètoi beltíonas è kath' hemâs è cheíronas è kaì toiútous*, 1448a 4), esto es, en cuanto consti-

[60] Halliwell señala que, mediante el contraste entre las semejanzas miméticas de la música y los signos no miméticos o índices de las artes visuales, lo que Aristóteles quiere significar es que en el caso de la pintura la percepción del carácter requiere de un proceso de inferencia discursiva, mientras que las cualidades de la música tienen un efecto comunicativo directo en los oyentes, cuya mente es cambiada en el acto mismo de escuchar. Según este autor, la concepción aristotélica de la mimesis musical involucra una suerte de correspondencia cinética o dinámica entre los ritmos, las melodías, los estados psicológicos y los sentimientos que pertenecen a las cualidades del carácter: "the music 'moves' emotionally, and we 'move' with it" (2002: 242-245).

tuyen uno de los principios del arte poético, la alusión a ambos pintores en *Pol.* 1340b 36-38 se vincula al entrenamiento de los jóvenes como futuros ciudadanos del Estado ideal.

En contraste con el carácter mediato de las artes visuales, enfatiza la inmediatez y la cualidad directa de la mimesis musical al afirmar que las imitaciones/semejanzas del carácter están en las melodías mismas (*en dè toîs mélesin autoîs ésti mimḗmata tôn ethôn*, *Pol.* 1340a 38-39); brevemente, ilustra la correspondencia que los modos o las armonías musicales (*tō̂n harmoniō̂n*, *Pol.* 1340a 40) guardan con las distintas disposiciones del alma.

En principio, resulta difícil comprender la correspondencia que Aristóteles y también Platón establecen entre ciertos sonidos y los efectos que producen en el alma, ya que no parece haber ninguna conexión natural entre ellos. Sin embargo, para los griegos existía una suerte de orden o legalidad musical, el cual solo puede ser entendido en el contexto de las prácticas culturales de la época.[61] Aun cuando desde un punto de vista estrictamente musical no habría un vínculo necesario entre, por ejemplo, el carácter doliente y solemne del modo mixolidio o entre el carácter mesurado y valiente del modo dorio o entre la exaltación que se experimenta al escuchar el modo frigio, por entonces existían en Grecia un conjunto de obras-tipo que poseían en común no solo una misma estructura armónica y un mismo estilo, sino que fundamentalmente eran empleadas para un mismo uso social. En razón de ello, puede comprenderse el hecho de que estos modos estuvieran vinculados a ciertos valores morales característicos (Marrou, 1948: 197; Morrow, 1960: 307).

La consideración de las distintas disciplinas que forman parte del programa educativo ideal revela que, para Aristóteles, la educación de quien ha de alcanzar la virtud política no permite una formación especializada en ninguna de ellas (*Pol.* VIII 1337b 4-21). El ciudadano del mejor régimen participa durante el curso de su vida de actividades militares, judiciales, deliberativas, religiosas y artísticas, entre otras, pero no puede dedicarse de manera exclusiva

[61] Platón establece la correspondencia entre el orden jurídico y la legalidad musical en distintos pasajes de *Leg*. III (700b-701c), IV (722c-723b) y VII (799e-800a). La legalidad musical es el basamento sobre el que se constituye la legalidad jurídica, ya que en *Leg*. VII (803b) asegura que, al igual que la quilla de un barco, el *nómos* musical es la base y el soporte sobre los que se construye una vida virtuosa. Por su parte, Aristóteles en *Pol*. 1342b 8 sugiere que los modos musicales tienen un carácter *naturalmente* necesario, al referirse al intento de Filóxeno de componer un ditirambo en modo dorio, siendo su modo propio y adecuado el frigio.

a ninguna de ellas, pues su excelencia reside en ser un hombre bueno y vivir una vida virtuosa y feliz (*Pol*. 1328b 33-1329a 2).[62] Por razón de la naturaleza placentera del aprendizaje musical, destaca la importancia que la música tiene en la educación de los jóvenes, aunque advierte que los ciudadanos, esto es, quienes se educan en pos de alcanzar la virtud política, no deben participar de las ejecuciones musicales profesionales y deben incluso abandonar estas actividades en la edad adulta, limitándose a apreciarlas rectamente (*Pol*. VIII 1340b 20-1341a 17). En su condición de hombres libres, no solo les está vedado dedicarse a las actividades artesanales –que en la perspectiva aristotélica no solo incluyen las ocupaciones manuales y los trabajos asalariados–, sino también el ejercicio profesional de algunos saberes liberales (*tô̱n eleutheríon epistēmô̱n*), en la medida en que estos pueden resultar dañinos para el cuerpo y para el alma (*Pol*. 1337b 4-17) (Lord, 1982: 51-53). Así por ejemplo, la educación profesional de la música –aquella que apunta a la participación en los concursos– no es adecuada para los ciudadanos porque no tiene como fin la virtud, sino el placer del auditorio (*Pol*. 1341a 10-1341b 18). El valor educativo de la música –en cuanto que es el arte mimético que en más alto grado establece semejanzas con los estados del carácter– reside esencialmente en el hecho de que, a través de ella, los jóvenes se familiarizan con los valores ético-políticos del mejor régimen (*Pol*. 1340 b 10-15).

Además de este carácter *paideútico*, la música cumple también una finalidad lúdica, puesto que se emplea para la relajación o el descanso que necesariamente sigue al trabajo (*Pol*. 1337b 34-1338a 1; 1339b 27-42). Pero, lo que principalmente la distingue de las restantes disciplinas que forman parte de este programa educativo, es que permite a los hombres emplear el ocio noblemente (*scholázein dunásthai kalô̱s*, *Pol*. 1337b 31). La concepción del ocio como el principio único de todo (*haúte̱ gàr archè̱ pánto̱n mía*, *Pol*. 1337b 32) es clave para comprender el ideal aristotélico de la vida, pues este no implica una total omisión de la actividad, sino que consiste en un *pasatiempo* (*diago̱gé̱*) o divertimento cultural propio de los hombres libres, del que quedan excluidos los esclavos (*ou scholè̱ doúlois*, *Pol*. 1334 a 20-21) y que es necesario para el surgimiento de la virtud (*Pol*. 1329a 1; 1338a 21). Puesto que no se emplea para alcanzar ningún otro fin distinto de él mismo, el ocio contiene en sí el placer, la felicidad y la vida dichosa (*tò dè scholázein*

[62] "We have now clearly before us the life which the best state is to live *a varied life of arms, politics and philosophy*" (Newman, 1950: 312) [el destacado es mío].

échein autò dokeî tèn hedonèn kaì tèn eudaimonían kaì tò zên makaríos, *Pol*. 1338a 1-3). En tal sentido, es la condición necesaria para alcanzar la vida feliz: una vida (*he gàr eudaimonía prâxís estin*, *Pol*. 1325a 32) consagrada a las actividades contemplativas y a las intelecciones que tienen su fin y su causa en sí mismas (*Pol*. 1325b 14-32; *EN* X 7).

Aristóteles expresamente vincula la filosofía –entendida en un sentido amplio– con la vida ociosa (*Pol*. 1334a 23). De hecho, en la *Metafísica* (985b 20-25) explica el surgimiento y el desarrollo de las actividades intelectuales que no tienen utilidad alguna a partir de la existencia del ocio en determinadas sociedades, como la invención de la matemática en Egipto. En definitiva, dado que la felicidad de los ciudadanos está estrecha e inseparablemente ligada al fin supremo del Estado, esto es, la constitución de un régimen político pacífico y feliz, son las actividades ociosas las que hacen posible el logro de ese fin.[63] La música no solo favorece que los hombres se habitúen al reconocimiento de las acciones nobles y de sus opuestas, es decir, a la virtud moral, y que descansen del trabajo, sino que también permite que los ciudadanos ejerciten el ocio de manera noble y, por esta razón, ella puede ser considerada como la forma más elemental de la contemplación en la medida en que es el modo primario de practicar el ocio.[64]

A diferencia del carácter instrumental de las restantes disciplinas que componen el programa educativo y que, en general, caracteriza las distintas funciones sociales que desempeñan los ciudadanos, como la guerra, el trabajo y las acciones necesarias, la música está estrechamente vinculada a la actividad contemplativa (*Pol*. VII 1334a 11-40). Si bien es cierto que no todos los

[63] Contrariamente, Solmsen (1964: 219) sostiene que, en correspondencia con las tendencias del Helenismo antes que con las del período clásico, Aristóteles está genuinamente interesado en la felicidad privada de los ciudadanos. A pesar de su relevancia, el ocio es la fase menos política de la existencia de estos, ya que no se trata de una variedad intelectual o filosófica.

[64] La determinación del modo en que la música se vincula a la contemplación ha dado lugar a interpretaciones conflictivas. Solmsen (1964: 206) sostiene que la introducción del ocio como fin y objeto de la vida de los ciudadanos es un desarrollo singular aristotélico, el cual no tiene antecedentes en Platón y que tiene amplias consecuencias para la teoría del Estado ideal. A su juicio, la música no contribuye al desarrollo ético de los ciudadanos (1964: 217-219). Para Lord (1989: 207), la educación aristotélica es un activo y continuo cultivo de la mente y del carácter a lo largo de la vida. El cultivo ocioso de la música o de la poesía –que también incluye las formas más altas de la educación retórica, moral, política y teorética– es para este autor (1989: 213) el vehículo principal de la educación de la ciudadanía general y una clase de ejecución intelectual que está al alcance de todos. Contra ambos, Depew (1991: 370-374) sostiene que la música no es un sustituto o análogo político para la contemplación, pues en el mejor régimen político las ocupaciones teoréticas son *continuas con* y, en cierta medida, *emergen de* las ocupaciones musicales.

habitantes y los ciudadanos de la *pólis* la emplean con esta finalidad,[65] los jóvenes *qua* futuros ciudadanos del mejor régimen acceden a la contemplación por medio de ella, aun cuando no todos en su vida adulta se dediquen a la filosofía; a causa de la propia naturaleza de la percepción auditiva, la música tiene un carácter universal y no está –como en la filosofía– restringida a un número limitado de hombres.

Resulta sorprendente que en el diseño de este programa educativo Aristóteles no haga mención alguna de la tragedia ni de ninguna otra especie poética. En razón de este silencio podría suponerse que no es legítimo establecer conexión ni inferencia alguna entre la *Poética* y los dos últimos libros de la *Política*.[66] Empero, existen varias razones que no solo permiten vincular ambas obras, sino incluso extender al conjunto de las artes miméticas la función ético-política que Aristóteles le atribuye a la música en el marco del Estado ideal. El carácter paradigmático que en la *Poética* le reconoce a la tragedia entre las especies poéticas, el hecho mismo de que le dedique íntegramente un tratado al arte de la producción poética y, sobre todo, que explique el origen de la poesía y de las artes miméticas a partir del impulso mimético ingénito de aprendizaje y del carácter connatural de la armonía y del ritmo, sugieren que estas artes y, en particular, las especies poéticas más elevadas no pueden estar ausentes de ese modelo educativo. Además, es preciso tener en cuenta que para los griegos la música está íntima y casi indisociablemente unida a la poesía, por lo cual esta última forma parte de las consideraciones expuestas en *Pol*. VII y VIII.[67]

En virtud de estas razones, legítimamente puede suponerse que las artes miméticas forman parte del programa educativo ideal y que todas ellas, en cuanto son formas nobles de practicar el ocio contribuyen, en mayor o en

[65] Aristóteles reconoce en *Pol*. 1342a 18-28 que ciertas melodías y armonías agudas e irregulares deben emplearse para la distracción de la clase de los espectadores vulgares, que está conformada por artesanos y asalariados.

[66] A pesar de algunas restricciones, Depew (1991: 369) considera legítimo establecer inferencias entre *Poet*. y *Pol*. VII-VIII, pues sostiene que hay un importante lugar para la tragedia en la ciudad ideal como parte de la vida de ocio. Por su parte, Veloso (2005: 129) acepta la relación entre *Pol*. VIII y *Poet*., pero rechaza la presuposición de un paradigma interpretativo de carácter ético-político de esta última, ya que, a su entender, son las obras “psicológicas”, *De anima* y *De memoria*, las que permiten esclarecerla.

[67] Halliwell (2002: 243-244) señala que el énfasis a lo largo de estos libros es en la música como tal y no en cuanto esta se anexa a la poesía. Sin embargo, el propio Aristóteles asegura en *Pol*. 1339b 20-21 que sus consideraciones no solo atañen a la música desnuda, esto es, instrumental, sino también a aquella que es acompañada de canto y que, por ende, incluye la poesía.

menor medida, a la formación de los ciudadanos. Para Aristóteles existe un fuerte compromiso entre la música y la contemplación, que de manera genuina puede extenderse al resto de las artes miméticas –en especial, a la tragedia– fundamentalmente por causa de su naturaleza cognitiva.[68] A pesar del carácter inconcluso del Libro VIII de la *Política*, este compromiso se hace manifiesto a través del diseño curricular bosquejado para el mejor régimen político. La música es una propedéutica o, más precisamente, una forma preliminar de la contemplación, *continua con* ella.[69] Si bien acuerdo con Depew (1991) –y secundariamente con Santoro (2007)[70]– con respecto a la interpretación "continua" de la relación entre música y contemplación, lo cierto es que esta lectura está estrechamente ligada y aun determinada por el lugar que se le reconozca a esta última en el pensamiento aristotélico y, en particular, por la adopción de una interpretación inclusiva de la felicidad.[71] En suma, la música y, de manera plausible, las restantes artes miméticas son la instancia primaria por medio de la cual los ciudadanos acceden a la vida contemplativa, y solo a partir de esta etapa inicial dedicada al ejercicio no profesional de las artes miméticas, algunos de ellos podrán acceder en su madurez a la actividad contemplativa más elevada: la filosofía. Más allá del carácter restrictivo del modelo político teleológico-aristocrático, este es el fin supremo al que la naturaleza apunta.[72] El reconocimiento del carácter natural de la mimesis

[68] Como acertadamente señala Depew (1991: 369), la conexión entre ambas obras no está dada por el concepto de catarsis sino por el de aprendizaje (*máthēsis*). Precisamente, la tragedia ofrece una clase de aprendizaje que presupone la *paideía*, permite el ejercicio del discernimiento práctico y, a su vez, posibilita una comprensión más contemplativa de los asuntos humanos.

[69] "contemplation is conceived as an intensification of the learning (*mathêsis*) that goes on in music; that in the best regime theoretical pursuits will be *continuous with*, and to some extent will *emerge natural from*, musical pursuits" (Depew, 1991: 347) [el destacado es mío].

[70] Santoro propone un tratamiento más somero de la cuestión, pues se limita a decir que: "Aristóteles propõe uma educação estética, em que não apenas se vão aprender conteúdos éticos importantes, mas em que, por meio da arte, já se vai tomando gosto pelas atividades mais nobres e mais divinas no homem" (2007: s. d.).

[71] Depew (1991: 348-360) reconoce que su perspectiva de la contemplación como una actividad inherentemente buena y divina, sin ningún rol instrumental, está estrechamente ligada a una singular interpretación inclusiva de los fines en *Pol*. VII 1-3. En tal sentido, entiende que la actividad política y la contemplativa están mutuamente vinculadas y que son las condiciones constitucionales de un régimen ideal aristocrático las que reducen cualquier posible tensión entre ellas.

[72] A pesar de la utilidad que le reconoce a la teleología natural aristotélica, Owens (1968: 170) considera que uno de los aspectos en donde se evidencia su falta de completitud es precisamente en su carácter restrictivo, pues si bien todas las cosas terrestres están al servicio del

como habilidad innata de aprendizaje que está inseparablemente ligada al deseo humano primario de conocer posibilitó que Aristóteles estableciera una continuidad entre el aspecto natural o, más precisamente, antropológico de la mimesis y su función ético-política más elevada.[73]

El análisis realizado en esta primera parte del libro acerca del empleo del vocabulario mimético en el corpus con relación al conjunto de las artes miméticas revela que, en muchos aspectos, Aristóteles es depositario del legado de sus antecesores. La misma comprensión de la mimesis en términos de semejanza forma parte del bagaje de significación corriente en la lengua griega del siglo v a. C. Para Aristóteles, la mimesis, entendida tanto en el sentido amplio de la habilidad cognitiva originaria como en sus distintas modalidades técnicas, comporta semejanzas, sin embargo ambos sentidos no pueden simplemente identificarse. La *mimesis* caracteriza y define una actividad productiva por medio de la cual el hombre fabrica, por medio de sonidos, imágenes, movimientos o palabras, ciertos artefactos que le sirven, entre otras cosas, para aprender y razonar acerca de sus propias acciones; y la *semejanza* es la herramienta principal que emplea para ello, ya sea cuando hace uso de la habilidad ingénita, sea cuando desarrolla la actividad productiva.[74] Mediante el establecimiento de la función que le otorga al arte de las Musas en

hombre, este es considerado como un objeto más de la naturaleza, ya que por sí mismo no impone respeto sino solo en la medida en que ha sido dotado naturalmente para la contemplación de lo que está más allá de la naturaleza. Por su parte, Depew (2009: 416) reconoce que, si bien su propósito era fomentar instituciones y prácticas en las que se pudieran desarrollar las más altas capacidades de los seres humanos, solo algunos de estos eran libres.

[73] Agradezco los comentarios que a propósito de esta cuestión oportunamente me hiciera el profesor David Konstan.

[74] Según Halliwell (1999*c*: 316-317; 2002), la distinción entre ambas reside en el fundamento intencional sobre el que se sustenta la mimesis y que estaría ausente de la semejanza, pues la intencionalidad es la condición necesaria de la “mimesis artística”. La actividad productiva mimética es impulsada por el deseo humano más primario de conocimiento y este es un *datum* antropológico, de modo que la diferencia no puede apoyarse en la intencionalidad de esta técnica de producción. De hecho, Halliwell es consciente de que su argumento presenta esta limitación cuando afirma: “Mimetic likeness entail an intentionality that it is ultimately natural in origin but becomes embodied in culturally evolved and institutionalized forms” (2002: 156-157). A su entender, hay dos pasajes del corpus: *Metaph*. 991a 23-26 y *Top*. 140a 14-15, que prueban que es la intencionalidad involucrada en las prácticas culturales desarrolladas lo que garantiza la significación que las obras miméticas tienen para sus hacedores y para su audiencia. A mi juicio, ninguno de los dos pasajes efectivamente prueba que esta sea una condición necesaria; además, Halliwell tampoco explica cómo se relacionan las semejanzas y las formas culturalmente no desarrolladas de la mimesis.

su programa político ideal y de los principios que rigen el arte de la producción poética, Aristóteles defiende a la poesía y, en general, a las artes miméticas de las objeciones y de los ataques que estas enfrentaban desde que dejaron de ser el reservorio de los valores morales y de la sabiduría griegos.

Asimismo, resulta particularmente original el lugar que confiere a la mimesis en el marco general de su pensamiento. En efecto, la mimesis interviene tanto en las formas más elementales como en las más sofisticadas de conocimiento, pues por ser una habilidad ingénita hace posible la adquisición de los primeros aprendizajes y solo a partir de la ella se pueden desarrollar formas más complejas del saber. Por otra parte, en cuanto la música y las artes miméticas en general hacen posible que los ciudadanos del mejor régimen se ejerciten en las actividades ociosas, la mimesis permite que estos eventualmente puedan acceder a la vida contemplativa, que es la vida primariamente humana y, por ende, la más feliz (*EN* X 7 1178a 7-8).[75] Descubrir esta singularidad del pensamiento aristotélico con relación a la mimesis es esencial para poder comprender la función que ella cumple respecto de los fines de la naturaleza, de la cual me ocuparé en el próximo capítulo.

[75] En el último libro de la *EN*, Aristóteles asegura que a pesar de o, más precisamente, en virtud de su carácter no-humano, el entendimiento es lo que primariamente (*málista*, *EN* 1178a 7) constituye al hombre como tal; de ahí que la vida conforme a este, sea la más feliz de todas (*eudaimonéstatos*, *EN* 1178a 8) y, en segundo lugar (*Deutérọs*, 1178a 9), lo sea la que es conforme a las demás virtudes. Esta forma secundaria de la felicidad implica el ejercicio de las actividades humanas, esto es, aquellas que involucran al hombre como compuesto y, por consiguiente, están ligadas a sus afecciones (*EN* 1178a 13); asimismo las virtudes que la caracterizan, como la justicia, la valentía, la moderación, etcétera, son aquellas que los hombres practican entre sí a través de contratos, servicios y acciones. En la discusión académica hay un profundo desacuerdo sobre la concepción de la felicidad en la obra de Aristóteles, pues básicamente se opone la comprensión amplia o inclusiva de *EN* I a la más limitada o intelectual de *EN* X 7-9 y *Pol*. VII 1-3. Cfr. Suñol (2010*a*; 2010*b*).

Segunda Parte

La habilidad mimética, las artes miméticas y el fin de la naturaleza

Capítulo III

Mimesis en otras obras del corpus aristotélico

Hemos visto en la primera parte del libro que Aristóteles emplea *mímēsis* y su familia de palabras para referirse al rasgo común que define a las artes miméticas o bien para aludir a la imitación gestual, vocal y del comportamiento, es decir, a la habilidad mimética innata de aprendizaje. Sin embargo, no todos los empleos atestiguados en las diferentes obras en las que utiliza este vocabulario se ajustan a los sentidos que el término tiene en la *Poética*, en los dos últimos libros de la *Política* y en el pasaje de la *Retórica* I 11, ni se refieren de manera general a las artes miméticas.[1] En razón de ello, parecería que no es posible establecer un patrón de empleo uniforme en el corpus.

[1] Aristóteles emplea esta familia de palabras en las siguientes obras del corpus: *Meteorológicos* (dos apariciones), *Historia de los animales* (seis), *Acerca de la generación y la corrupción* (dos), *Física* (dos), *Metafísica* (siete), *Ética a Nicómaco* (cinco), *Retórica* (seis), *Tópicos* (una), y en las siguientes obras conservadas fragmentariamente: *Protréptico* (ocho apariciones), *Acerca de los poetas* (tres), *Acerca de la filosofía* (una) y *Constitución de los atenienses* (una). Asimismo, este vocabulario aparece atestiguado en algunas obras cuya autenticidad se discute, como en *Problemata*, *Magna moralia*, *Oeconomica*, *De mundo*, *De audibilibus*, *De mirabilibus auscultationis* y en *Retórica a Alejandro*. Cfr. Veloso (2004: 824-828).

No obstante, mediante una selección de fragmentos pertenecientes a distintas obras, muestro que el filósofo emplea esta familia de palabras en distintos contextos y esferas de su pensamiento para trazar vínculos de dependencia causal, para establecer comparaciones biológicas y para formular analogías, esto es, con el propósito general de identificar semejanzas. Habitualmente la literatura especializada ignora estos empleos por considerarlos irrelevantes para la comprensión de las artes miméticas.

Pese a ello, en esta segunda parte demuestro cómo los usos de *mímēsis* no referidos a las artes miméticas y, en particular, aquellos por medio de los cuales Aristóteles establece el principio de la imitación de la naturaleza –de los que me ocuparé en el próximo capítulo– resultan significativos, por cuanto permiten entender cuál es el fin al que dichas artes apuntan.

III. 1. Los orígenes y la evolución histórica de la identificación de semejanzas

La mimesis involucra, para Aristóteles, un proceso de identificación de semejanzas entre objetos disímiles, y la enunciación de ese reconocimiento a través de la fórmula “este es <como> aquel” o “esto es <como> aquello” representa una de las formas más elementales de conocimiento. A pesar de que el filósofo no introduce la partícula comparativa *hōs* ni en la formulación de *Poet*. 4 (*hoûtos ekeînos*) ni en la de *Rhet*. I 11 (*toûto ekeîno*), ella está tácitamente presente, puesto que, de no ser así, la fórmula enunciaría la identidad entre ambos términos, pero es claro que, por ejemplo, la relación entre Sócrates y la imagen de este en un retrato solo involucra una semejanza parcial.

Como se sabe, la mayoría de las inferencias cotidianas que los hombres realizan se fundamentan en la identificación de semejanzas, así, la conducta del niño que alguna vez se ha quemado y luego huye del fuego presupone la comprensión de la similitud de ambas situaciones (Copi, 1999: 398)[2] e incluso el empleo mismo de cualquier término general depende del reconocimiento de la semejanza entre las distintas instancias a las que ese término es aplicado (Lloyd, 1992: 383). Este

[2] Tomo este ejemplo de Copi, quien asegura que la conducta del niño se basa en algo muy similar a una inferencia analógica, aun cuando esta no es explícitamente formulada por él en un razonamiento.

tipo de inferencia –a la que algunos autores de manera genérica denominan "analogía"– es una de las formas más simples y elementales de razonamiento y de explicación, que es común a todos los hombres y a todos los tiempos.[3] Las investigaciones antropológicas muestran que está presente en las formas más primitivas de pensamiento, por ejemplo, la práctica de la magia homeopática y la técnica de interpretación de presagios suponen la existencia de un vínculo sobrenatural entre casos similares (Lloyd, 1992: 176-182).

De modo general, las semejanzas se emplean para hacer inteligible algo desconocido o poco familiar, y, en el caso particular de las descripciones literarias, para transmitirle al lector un relato vívido. Entre los siglos VI y IV a. C., la identificación de semejanzas tuvo gran relevancia, pues a través de sus variantes más o menos complejas –las imágenes, las comparaciones, los símiles, las metáforas y las analogías– ella desempeñó un importante papel en el desarrollo del pensamiento griego.

El reconocimiento de las semejanzas supone una comparación entre los términos involucrados y, desde un punto de vista sintáctico, dicha relación se

[3] Si bien la analogía remite en sentido estricto a la relación de proporción que existe entre dos más sistemas de órdenes, por medio de ella se suele referir también a la semejanza de una cosa con otra, o bien a la similitud de unos caracteres o funciones con otros. Pero no hay acuerdo sobre qué es lo que se incluye bajo esta noción, pues algunos autores reservan el término para referir a la semejanza de relaciones, otros distinguen su empleo argumental de otras formas analógicas más laxas y también hay quienes, bajo este esquema elemental de pensamiento, engloban desde la más simple comparación hasta las inferencias propiamente analógicas, en la medida en que todas tienen en común la observación de las semejanzas. Copi (1999: 399) señala que, además de su uso frecuente en razonamientos, las analogías suelen usarse de manera no argumental y considera que este uso debe diferenciarse claramente de su empleo en los razonamientos. Para Perelman y Olbrechts-Tyteca (1971: 372), lo que distingue la analogía de la noción de la identidad parcial o de la mera semejanza es la semejanza de relación que establece entre sus términos. Su valor argumentativo es concebido como una semejanza de estructuras, cuya formulación más general es: *A es a B como C es a D*. A pesar de su frecuente asociación con la proporción matemática, no es su forma más significativa porque no hay en ella una diferencia entre las relaciones involucradas. Dicha diferencia consiste en la relación asimétrica entre los términos que conforman la analogía, esto es, entre el *théma* (los términos a los que la conclusión se relaciona) y el *phóros* (los términos que sirven para apoyar el argumento y que usualmente son mejor conocidos que el *théma*). Asimismo, la condición necesaria para que exista la analogía es que el *théma* y el *phóros* pertenezcan a distintas esferas, pues en tal caso no hay una analogía sino un argumento mediante ejemplos en el que el *théma* y el *phóros* representan dos casos particulares de una misma regla. Por su parte, Lloyd (1992: 176) concibe la analogía en su sentido más amplio para referirse no meramente a la analogía proporcional, sino a cualquier modo de razonamiento en que un objeto o conjunto de objetos es asemejado o asimilado a otro. Es una forma de pensar, a partir de la experiencia, común a todas las personas y a todos los períodos históricos.

construye a través de las proposiciones comparativas. En ático, las mismas dan lugar a una especie particular de oraciones relativas que comienzan con un adverbio o adjetivo correlativo al que ordinariamente corresponde un antecedente demostrativo en la oración principal.[4] La forma más antigua y solemne en que se presenta esta clase de proposiciones es la comparación de tipo homérica, que es introducida por el proclítico *hos* y, en segundo término, seguida por *hós*.[5] A pesar de que el símil homérico ocupa varios versos, solo atiende a un aspecto preciso y la extensión del primer término tiene un carácter meramente descriptivo.[6] Los símiles y, en general, las comparaciones no cumplen en Homero una función únicamente estilística sino que también le permiten comunicar nociones muy diversas, por ejemplo, ideas de tiempo, de distancia, describir estados psicológicos, o bien hacer más comprensible aquello que es difícil de concebir como es el caso de lo divino o lo milagroso, entre otras.

Según advierte Lloyd (1992: 294), en las imágenes y en las metáforas empleadas por Homero y Hesíodo se hallan prefiguradas algunas de las ideas que luego tuvieron gran importancia en las teorías cosmológicas y filosóficas: la concepción del cosmos como un orden político, como un organismo vivo o como el producto del hacer de un artesano.[7] Estas ideas que son recurrentemente utilizadas por los pensadores del siglo v a. C. adquieren de manera progresiva un carácter más abstracto y general; de modo que, a diferencia de la literatura prefilosófica, no se sustentan en la arbitrariedad de las deidades personales, sino en fundamentos racionales.[8] Principalmente, permiten

[4] Humbert (1954: § 342) señala que en ático pueden distinguirse cuatro tipos diferentes de comparaciones: aquellas en las que el paralelo entre los términos de la comparación es completo, aquellas en las que el paralelo reside en una cualidad, aquellas en las que reside en una cantidad, y aquellas en las que el paralelismo es entre dos objetos que están en el mismo estado o hacen la misma acción.

[5] En cierto modo, el relativo o conjunción de tipo relativa es recordado en la oración principal, pues el ático pareciera experimentar la necesidad de estrechar el lugar de subordinación al recordarlo en la principal (*hos..., hós*) o, en el orden inverso, anunciándolo en la principal (*oûtos..., hos*). Cfr. Ragon (1976: § 334), Humbert (1954: § 339-342), Smyth (1984: 555-560).

[6] Humbert (1954: § 341) asegura que, además de los símiles, existen en Homero otro tipo de comparaciones que no responden a la estructura de estos. Por su parte, Lloyd (1992) los subsume a todos bajo la rúbrica de la comparación.

[7] Según Lloyd, estos tres grupos de imágenes son los más importantes que aparecen en la literatura cosmogónica en el período previo a Aristóteles.

[8] Asimismo, esta evolución conceptual tiene un correlato estilístico ya que, durante el último cuarto del siglo v a. C., la prosa griega ática se desarrolla e incrementa su rango de expresión por medio de la acuñación de palabras, de la expresión de ideas de carácter teórico con verbos abstractos o adjetivos neutros sustantivados, etcétera. Cfr. Denniston (1952: 1-22).

distinguir entre las distintas áreas que constituyen la realidad, por ejemplo, la oposición entre *nómos* y *phúsis* (Jaeger, 1993: 296-299). Si bien es cierto que por entonces se empieza a tomar consciencia de los problemas que las imágenes y las comparaciones tienen para la investigación de la naturaleza, no obstante, las fuentes de autores como Anaxágoras, Demócrito, Heródoto y los hipocráticos de fines de siglo v a. C. confirman la importancia de la identificación de semejanzas como un método de descubrimiento y explicación en el desarrollo de la ciencia griega temprana (Lloyd, 1992: 382-383). En el *Sofista* (253b-e) y en el *Político* (285a-c),[9] Platón presenta la identificación de las semejanzas y de las diferencias como constitutivas de la dialéctica, por cuanto permiten reunir aquello que es común y dividir aquello que no lo es.[10] El interés principal del filósofo en estos diálogos tardíos se centra en la organización del sistema de las Formas, esto es, cuáles pueden conectarse y cuáles no (Ross, 1993: 127-144). Platón es el primero de los filósofos que hace una distinción general entre las imágenes y las demostraciones, pero, como se sabe, su pensamiento se encuentra estrechamente vinculado al empleo de las primeras (Lloyd, 1992: 300-301).

Por su parte, Aristóteles muestra una actitud cauta con respecto a las semejanzas, puesto que en varios pasajes del corpus rechaza el uso de imágenes y de metáforas en la compresión de la naturaleza de las cosas, por ejemplo: *Mete*. 357a 24-28, *PA* 652b 7-8, y en el *Organon* frecuentemente condena su empleo, *APo* 97b 37-39, *Top*. 123a 33-37, 139b 32-140a 2, 158b 8-15, etcétera. Asimismo, en los tratados biológicos suele mostrar algunas reservas con relación a la exactitud de las inferencias basadas en las semejanzas: *HA* 583b 5-9. Pero, como se ha observado en el capítulo uno, tanto en la *Retórica* como en la *Poética* destaca la preeminencia lexical de la metáfora no solo como ornamento estilístico –contra lo que sostiene Lloyd (1992: 405)–, sino como forma primaria de aprendizaje a través de las semejanzas, lo cual Aristóteles reconoce incluso en los *Tópicos* (140a 8-11): "Pues la metáfora hace de algún modo (*pos*) cognoscible (*gnórimon*) aquello que es significado a causa de la semejanza (*dià tèn homoióteta*) –dado que todos los que metaforizan lo hacen conforme a alguna semejanza (*katà tina homoióteta*)–".[11] También en *Top*. I 13 destaca la importancia de la identificación de lo semejante y de lo

9 Agradezco a David Konstan por haberme señalado la importancia de estos pasajes.

10 También en el *Fedro* 273d 4-6 subraya el vínculo entre las semejanzas y la filosofía.

11 Véanse páginas finales de "I. 2. Las causas naturales de la mimesis…".

diferente como instrumentos dialécticos. Además, en *Top*. I 17 (108a 7-17) distingue la observación de la semejanza en cosas que pertenecen a géneros diversos, del caso en que la observación se aplica a cosas de un mismo género; y a pesar de que no las designa de tal modo, Aristóteles precisa aquí por primera vez qué es aquello que diferencia la analogía de la semejanza (Düring, 1990: 136-137). En *Rhet*. II 20 le reconoce valor persuasivo a las distintas clases de ejemplos, asegurando que tanto aquellos que se sustentan en hechos históricos como las parábolas y las fábulas suponen la capacidad de observar lo semejante (*án tis dúne̱tai tò hómoin horân*, *Rhet*. 1394a 4-5). Asimismo, en *APr* II 24 analiza la estructura lógica de las inferencias que se apoyan en ejemplos –históricos– e indica que en esta clase de razonamientos no es posible demostrar a partir de todos los casos individuales.

En definitiva, Aristóteles muestra cierta ambigüedad respecto al valor que les reconoce a las imágenes, a las comparaciones y a las metáforas en las distintas esferas de su pensamiento. A pesar de ello, resulta notorio que en sus escritos y, en particular, en los tratados físicos, psicológicos, éticos y biológicos hace un empleo extenso de las comparaciones, y especialmente de las analogías, con el objeto de inferir hechos y como medio de establecer teorías y explicaciones. Independientemente de la supuesta inconsistencia entre la teoría y la práctica científica aristotélica respecto de la función metodológica de las semejanzas, las distintas variantes de las mismas tienen en sus escritos un importante valor didáctico y heurístico, en la medida en que mediante este tipo de inferencias construye, por ejemplo, los cimientos de su morfología, su anatomía y su etología comparada.[12]

Resulta revelador que en los casos en que *míme̱sis* y su familia de palabras no refieren a las artes miméticas el filósofo emplee este vocabulario como un instrumento conceptual que permite establecer semejanzas. Efectivamente, la consideración de tales apariciones en el corpus muestra que Aristóteles utiliza el vocabulario mimético en las distintas esferas de su pensamiento con el objeto de establecer formas más o menos laxas de similitud o correspondencia, que van desde la comparación hasta la analogía. Mediante la selección de pasajes que presento seguidamente, no pretendo hacer un análisis exhaustivo

[12] Lloyd (1992: 407-414) asegura que el principal aporte de Aristóteles es haber ofrecido en *APr* II 24 el primer análisis formal de los argumentos analógicos en la modalidad del paradigma, pero entiende que este resulta incompleto ya que no reconoce el valor heurístico que tienen en su pensamiento las analogías.

de todas las apariciones del vocabulario mimético atestiguadas en el corpus, sino simplemente ilustrar las distintas formas de semejanza a las que este vocabulario refiere, atendiendo solo a aquellos usos que no pueden incluirse en los que se han considerado en la primera parte del libro.[13]

III. 2. Mimesis como correspondencia causal

En *Mete*. I ix, Aristóteles se ocupa de la segunda región que está por debajo de la celestial y primera sobre la tierra, es decir, la provincia conjunta de agua y aire, y analiza los principios y las causas que en ella rigen.[14] Entre estos principios, el primero, que mueve y dirige, es el movimiento circular del sol que separa y reúne lo que está próximo o más lejano a él y, por ende, es causa de la generación y de la corrupción (*Mete*. 346b 22-24). En *Mete*. I ii (339a 21-22), asegura la necesaria continuidad o conexión inmediata entre el orden terrestre y los movimientos de arriba y, en virtud de ello, explica el proceso de evaporación y condensación del agua: la humedad sobre la tierra es evaporada por los rayos del sol y, cuando el calor es dispersado en la región más alta, el vapor se enfría y condensa como resultado de la pérdida de calor y a causa de la altura, de modo que se convierte nuevamente en agua y cae a la tierra. Significativamente, describe la relación que existe entre el movimiento circular del sol y el ciclo del agua empleando el participio de *miméomai*.

> En efecto, este ciclo <de condensación y de evaporación> acaece porque se corresponde con (*mimoúmenos*) el ciclo del sol. Al punto que aquel cambia en los costados, y este cambia hacia arriba y hacia abajo. Ciertamente, es preciso pensar esto tal como (*hósper*) si fuera un río común de aire y agua fluyendo circularmente hacia arriba y hacia

[13] Por esta razón no me ocupo, por ejemplo, de las varias apariciones atestiguadas en la *Ética a Nicómaco*, pues Aristóteles emplea allí el vocabulario mimético para referir a la imitación de acciones y caracteres, por ejemplo, el temerario con respecto al valiente (*EN* 1115b 28-32), el que posee bienes con respecto al magnánimo (*EN* 1124b 2), el afeminado con respecto al enfermo (*EN* 1150b 4), ya que todos estos usos remiten a la capacidad mimética originaria de imitar comportamientos, presentada en *Poet*. 4.

[14] Luego de la esfera celeste, la primera región corresponde a la esfera de fuego, la segunda a la esfera de agua y aire y, finalmente, está la tierra. Se trata de esferas concéntricas y contiguas, siendo la primera causa del movimiento de las restantes. Cfr. Lee (1952: 24-27, esp. Fig. 1).

> abajo. Pues por un lado el río de vapor fluye hacia arriba cuando el sol está próximo, mientras que el río de agua fluye hacia abajo cuando se aleja. Además, quiere decir que esto deviene ininterrumpido conforme a la sucesión. De modo que, si los antiguos hablaron de manera enigmática acerca de un río del mundo (*tòn o̲keanòn*), verosímilmente dirían que este río fluye circularmente alrededor de la tierra. (*Mete*. 346b 35-347a 8)

El ciclo de evaporación y condensación del agua está determinado por el movimiento oblicuo del sol, ya que cuando este se acerca a la tierra en reposo da lugar al proceso de evaporación del agua, mientras que su alejamiento origina la condensación del vapor y su posterior descenso como agua. En virtud de la correlación entre ambos fenómenos es preciso conferirle al *mimoúmenos* un matiz causal, pues el proceso de condensación del aire y de evaporación del agua no imita ni "refleja" (Lee, 1951: 71 *ad* 346 b 35-36) el ciclo de revolución del sol,[15] sino que el primero depende causalmente de este.[16]

Asimismo, el pasaje muestra que Aristóteles vincula estrechamente las imágenes y las comparaciones con las explicaciones, pues en *Mete*. 347a 2-3 compara el ciclo del agua con un río común de aire y agua que fluye en sentido ascendente-descendente y, seguidamente, en *Mete*. 347a 3-5 explica y justifica causalmente esa imagen. Además, refiere a la idea que los antiguos tenían acerca de un río u océano del mundo (*Mete*. 347a 6-8), vinculándola a su propia explicación. En definitiva, el empleo de *mimoúmenos* no solo le permite ilustrar el vínculo que existe entre estos dos fenómenos naturales, sino fundamentalmente explicarlo (Lloyd, 1992: 362). Un empleo semejante aparece atestiguado en el tratado *Acerca de la generación y de la corrupción* (337a 3-7), donde se refiere a la correspondencia causal que existe entre todo aquello que está sometido al cambio y la traslación circular, puesto que esta es causa del movimiento continuo de la generación.[17]

[15] "This cycle of changes *reflects* the sun annual movement: for the moisture rises and falls as the sun moves in the ecliptic" [el destacado es mío].

[16] Halliwell (1999*c*: 333 n. 5) asegura que este empleo "no-artístico" de mimesis refiere a una relación de dependencia causal.

[17] Un empleo semejante se halla atestiguado en *Metaph*. 1050b 20-30, donde establece la correspondencia causal que existe entre las cosas que están sometidas al cambio, como la tierra y el fuego, y el sol, los astros y todo el cielo, en cuanto son seres que siempre están en acto y, por ende, son incorruptibles: "Las cosas que están en movimiento (*tà en metabolê̲i ónta*) tal como tierra y fuego *imitan/se corresponden con* (*mimeîtai*) las cosas incorruptibles

III. 3. Mimesis en las comparaciones biológicas

La *Historia de los animales* es una de las obras del corpus donde Aristóteles utiliza con mayor frecuencia el vocabulario mimético. Sus distintas apariciones en el texto ilustran el modo en que el filósofo lo emplea en el ámbito de la investigación biológica. Así, por ejemplo, en *HA* II 8 (502a 16-18) señala que los monos, los cebos y los cinocéfalos son animales cuya naturaleza es intermedia entre la del hombre y la de los cuadrúpedos, y ofrece una serie de comparaciones morfológicas relativas al pelaje, al rostro, a los dientes, a las mamas, a las extremidades y a las manos, entre otras características. En el siguiente pasaje, describe las similitudes y diferencias que existen entre los pies del mono y las manos del hombre.

> Además de esto, el mono tiene manos, dedos y uñas semejantes (*homoíous*) a los del hombre, salvo que todas estas partes tienen una forma más salvaje (*the̱rio̱désteron*). Pero los pies son particulares: pues son tal como (*hoîon*) grandes manos, y los dedos son como (*hó̱sper*) los de la mano, el del medio es el más grande, y lo que está debajo del pie es semejante (*hómoion*) a la mano, salvo que más alargado (*epime̱késteron*) que esta prolongándose sobre el extremo lo mismo que la palma de una mano (*katháper thénar*), y es más áspero (*skle̱róteron*) sobre el extremo, imitando (*mimoúmenon*) mal (*kakô̱s*) y defectuosamente (*amudrô̱s*) el talón. El mono utiliza sus pies con dos fines, como manos y como pies, y <los> flexiona como (*hó̱sper*) manos. (*HA* 502b 3-11)

En primer lugar, es importante advertir que estas líneas y, en particular, este empleo de *mimoúmenon* deben ser comprendidos a la luz del método de investigación utilizado en los tratados biológicos aristotélicos.[18] A pesar del

(*áphtharta*). Además, estas se encuentran siempre en acto, ya que tienen el movimiento en sí y conforme a sí mismas".

[18] Balme (1987: 9) sostiene que la primera dificultad que plantea la lectura de los tratados biológicos reside en determinar de manera exacta cuál es su propósito, puesto que son tan comprensivos que pueden ser entendidos tal como lo fueron por los antiguos, esto es, como una enciclopedia animal, o bien como procuran los lectores modernos, esto es, asimilándolos a las categorías biológicas actuales. Sin embargo, Balme se opone a ambas lecturas en pos de alcanzar una comprensión que permita ver que Aristóteles fue un gran filósofo de la naturaleza que estableció una estrecha relación entre su biología y su metafísica. En este sentido, el autor destaca el carácter y el propósito teorético de estos tratados que conforman

carácter teórico de ese grupo de escritos, Aristóteles usa en ellos un método comparativo,[19] mediante el cual examina las semejanzas, diferencias y analogías que existen entre las distintas especies y los géneros de los animales.[20] El supuesto básico es que la naturaleza procede de manera gradual en una *scala naturae* descendente y continua, que es presidida por el hombre y que abarca hasta los seres más inferiores.[21] En razón de ello, el hombre constituye la referencia obligada de las investigaciones biológicas, pues al ser el modelo y el fin al que toda la naturaleza apunta todas las comparaciones remiten a él, por ejemplo, *De incessu animalium* 706b 18-20. Conforme a este método, Aristóteles examina en los demás animales aquello que es semejante o análogo al hombre, como tejidos, órganos, estructura, funciones y comportamientos.

En el pasaje que nos ocupa, su propósito no es –como asegura Halliwell (1999*c*: 333 n.5)– señalar la semejanza visual que existe entre los pies del mono y las manos del hombre, sino fundamentalmente determinar en qué se asemejan y se diferencian morfológica y fisiológicamente, por cuanto que el mono utiliza sus pies a la vez como manos y como pies. El vocabulario empleado revela que la investigación se sustenta en comparaciones. Cuando afirma que el pie del mono imita mal y confusamente el talón del pie del hombre, lo que hace en realidad es comparar ambas partes en el marco de su concepción de la estructura jerárquica de la naturaleza, puesto que, desde una perspectiva morfológica, anatómica y fisiológica, las manos y los pies del hombre están más desarrollados que las partes que de manera análoga tienen los otros animales. Un modo semejante de inferencia puede hallarse

un grupo homogéneo dentro del corpus. Contrariamente a lo tradicionalmente sostenido, para Balme (1987: 16-8) la *HA* es la culminación de estos tratados no solo porque fue el último en ser compuesto, sino también porque refleja un gran avance tanto en el esfuerzo de recolectar la información como en la sofisticación de la manipulación de la misma.

19 "But teleology nevertheless is the primary subject of *PA*, *and the other treatises likewise have primarily theoretical purposes*. They are not just empirical studies in which some philosophical concepts are put to use. *We go less far if we regard them as studies of these concepts made through empirical data*" (Balme, 1987: 11) [el destacado es mío].

20 En *PA* I 4-5 describe de manera detallada este método: en los animales que pertenecen a un mismo género la distinción se centra en un criterio cuantitativo, mientras que en los que pertenecen a distintos géneros la distinción es analógica: "un ave se diferencia de otra ave por el más, o sea por el exceso (una tiene alas grandes, otra pequeñas), mientras que los peces se diferencian de un ave por la analogía (lo que es pluma en una, es escama en el otro)". Aunque Aristóteles no emplea con demasiado rigor la distinción entre género y especie, constantemente hace referencia a este método en sus escritos biológicos, como en *PA* 645b 3-10, *HA* I 1 486b 17-21, etcétera. Cfr. García Gual (1992: 40 n. 3, 83 n. 2).

21 Cfr. Düring (1990: 803), García Gual (1992: 17-28), Femenías (1996:88).

en *HA* IX 7, donde compara los procesos de construcción del nido de las golondrinas con los procesos constructivos de los hombres.

> En general, pueden observarse en las vidas de los otros animales muchas analogías (*mimémata*) con la vida humana. Además se puede observar la exactitud del entendimiento más en los animales pequeños que en los más grandes, tal como en los pájaros, la construcción del nido de la golondrina. Pues la forma de construir el nido con paja alrededor del barro sigue el mismo orden. En efecto, la golondrina mezcla barro con pajas y si falta barro luego de mojarse a sí misma, empuja las alas contra el polvo. Además, igual que los hombres (*katháper hoi ánthropoi*), construye una cama de paja colocando debajo en primer lugar, las <cosas> duras y ejecutándola con una extensión proporcionada a sí misma. (*HA* 612b18-27)

Algunas traducciones de este texto sugieren que en la construcción de sus nidos las golondrinas imitan los procesos humanos de construcción.[22] Si bien el propio Aristóteles reconoce al comienzo del libro nueve que algunos de los animales participan, a la vez, de cierto aprendizaje y enseñanza y que estos pueden ser transmitidos por sus semejantes o bien por los hombres, sin embargo no parece ser este último el caso de las golondrinas.[23] Al igual que en el pasaje anterior, esta comparación etológica presupone la primacía del hombre en la escala natural, en virtud de la cual sus comportamientos y habilidades constituyen el paradigma al que aluden todas las comparaciones con los demás animales. El Estagirita define el método analógico como el estudio de las funciones que desempeñan los órganos de los animales pertenecientes a distintas especies, pero es plausible pensar que también podría aplicarse al estudio de sus comportamientos, como en este caso. Por esta razón, es apropiado hablar de la analogía que existe

[22] Esta es por ejemplo, la interpretación que se desprende de la traducción propuesta por Pallí Bonet: "En términos generales, se pueden observar en los comportamientos vitales de los demás animales numerosas imitaciones de la vida humana" (1992: 496).

[23] En *HA* IX 1 propone examinar los caracteres, las afecciones del alma y las disposiciones en las diversas clases de animales e incluso admite que aquellos que son capaces de aprender son los que están dotados con el don de la audición y, en particular, los que distinguen la diversidad de las significaciones. Probablemente, Aristóteles esté pensando en aquellos animales que pueden ser adiestrados y que, por ende, son capaces de responder a las indicaciones de su entrenador, pero en el caso de las golondrinas, la construcción del nido no es el fruto de un aprendizaje transmitido por los hombres. Cfr. *Metaph*. 980a 27-b 27.

entre los procesos humanos de construcción y la fabricación del nido por parte de las golondrinas.

Los restantes empleos del vocabulario mimético atestiguados en la obra refieren a la imitación gestual, vocal y de los comportamientos en los animales: la descripción en *HA* 597b 21-26 de las habilidades miméticas del autillo y de esa clase de aves en general;[24] la de la imitación vocal que el *ánthos* realiza del relincho del caballo, presentada en *HA* 609b 14-18;[25] la del cambio de los caracteres sexuales de las gallinas que imitan los sonidos y los comportamientos de los machos al vencerlos, en *HA* 631b 5-13.[26] Estos empleos forman parte de la etología comparada característica de la biología aristotélica y todos ellos remiten a la habilidad mimética innata que –como sabemos por la *Poética*– es común a los animales.

III. 4. Mimesis como analogía

Al comienzo de la *Metafísica*, Aristóteles presenta la ciencia de las causas primeras y de los principios, esto es, la sabiduría (*sophía*), y considera las diversas posiciones que los filósofos que lo precedieron adoptaron en

[24] En *HA* 597b 21-26, detalla las características del autillo, que es un tipo de búho: "El autillo (*ôtos*) es semejante (*hómois*) a las lechuzas y tiene alitas alrededor de las orejas. Unos lo llaman cuervo de la noche. Es engañador/burlón (*kóbalos*) e imitador (*mimetés*) y cuando imita la danza (*antorchoúmenos*) de un cazador es apresado porque otro cazador lo arrolla, lo mismo que la lechuza. En general, todas las aves de garras cortas son de cuello corto, lengua larga y son hábiles para la imitación (*mimetiká*)".

[25] En *HA* IX 1, describe el estado de guerra en que usualmente se hallan los animales, dado que ocupan los mismos lugares y deben competir por los mismos medios de subsistencia, y describe la hostilidad que existe entre las diversas clases. Así, por ejemplo, en *HA* 609b 14-18 describe la enemistad entre cierta clase de ave, la cual resulta difícil de identificar, y el caballo: "El *ánthos* es enemigo del caballo. El caballo lo echa del pastoreo, pues el *ánthos* se alimenta de hierba y dado que hay una mancha blanca en sus ojos no tiene una mirada penetrante. Remeda o imita (*mimeîtai*) el sonido del caballo y no solo lo espanta volando sobre él sino que también lo echa, pero siempre que el caballo lo toma, lo mata".

[26] En *HA* IX 49 (631b 5-13), explica los cambios en los caracteres sexuales de las gallinas: "Así como todos los animales actúan de acuerdo con sus disposiciones naturales, de la misma manera también cambian su carácter de acuerdo con sus actos, y muchas veces incluso cambian sus partes, tal como las aves. En efecto, las gallinas cuando han vencido a los machos lanzan un grito agudo *imitándolos* (*mimoúmenai*) e intentan montarlos. Su cresta y su cola se ponen enhiestas, de manera que no resulta fácil reconocer que son hembras. Por otro lado, a algunas les crecen una suerte de pequeños espolones".

relación con los principios (*Met*. I 3-7). En *Met*. I 6 analiza de manera detallada la doctrina platónica de las Formas y la compara con la filosofía de los pitagóricos.

> Pues por un lado, los pitagóricos dicen que las cosas que existen (*tà ónta*) son imitaciones (*mimé̱sei*) de los números, mientras que Platón cambiando de nombre <dice que son> participaciones (*methéxei*). Ciertamente, <tienen> en común que dejan de lado investigar qué clase de cosa sería la participación (*tè̱n méthexin*) o la imitación (*tè̱n míme̱sin*) de las Formas. (*Metaph*. 987b 11-14)

Aristóteles critica a los pitagóricos y a Platón por la falta de precisión conceptual con la que emplean *míme̱sis* y *méthexis* de manera respectiva. Sin embargo, al final del capítulo, él mismo emplea el vocabulario mimético sin haber definido previamente su significado. Así, en *Metaph*. 987b 19, se refiere a los principios materiales y formales propuestos por su maestro: por un lado, la díada de lo Grande y de lo Pequeño, considerada principio en cuanto materia (*tò méga kaì tò mikròn*, 987b 20), y, por otro, el Uno, concebido como entidad (*tò én*, 987b 22). Según la concepción platónica, la materia aporta la multiplicidad y la forma, la simplicidad, pero Aristóteles rechaza e invierte esta comprensión de los principios:

> Sin embargo ocurre lo contrario pues no es razonable que <suceda> de este modo. A partir de la materia <dicen que> se producen muchas cosas, mientras que la forma engendra solo una vez, pero es evidente que a partir de una sola materia se produce una mesa, y lo que lleva la forma siendo uno produce muchas cosas. De igual manera (*homoío̱s*), se encuentra el macho con relación a la hembra, puesto que esta es fecundada por una sola cópula, mientras que el macho podría fecundar a muchas <hembras>. Y en verdad, estos son análogos a (*mimé̱mata*) aquellos principios. (*Metaph*. 988a 1-7)

Con el objeto de mostrar su oposición a la teoría platónica, establece un paralelismo entre las causas de lo que existe –materia y forma– y los principios de la reproducción. Conforme a su concepción biológica, tanto el macho como la hembra son principios de la generación, pero el macho transmite la forma en cuanto es el principio activo mientras que la hembra aporta la materia que es informada y, por ende, constituye un principio pasivo (Femenías, 1996: 97; 103). Al igual que los pitagóricos, Aristóteles no

precisa qué entiende por *mimḗmata* cuando alude a la relación que guardan materia y forma con los principios de la reproducción en el hombre, pero no emplea el término para explicar la relación que las cosas que existen (*tà ónta*) guardan con las entidades suprasensibles, sino para dar cuenta de la relación que los principios tienen entre sí. El uso de *mimḗmata* claramente refiere a la analogía que existe entre ambas clases de principios, puesto que el macho tiene con la hembra la misma clase de relación que la forma con la materia. El macho es capaz de fecundar a muchas hembras y, de igual modo (*homoíōs*, 988a 5), a partir de la forma se pueden engendrar muchas cosas, las cuales serán informadas por esta.[27] Como veremos detenidamente en el próximo capítulo, la comprensión de la mimesis como analogía tiene un lugar destacado en el corpus.[28]

[27] La traducción de Calvo Martínez (1994: 98): "Evidentemente, las parejas propuestas son imitaciones de aquellos principios", es –a mi entender– insuficiente en la medida en que no da cuenta de este contexto analógico. En este sentido, me parece más adecuada la de Tredennick: "And these relations are analogues of the principles referred to" (1956: 47 *ad* 988a 7-8).

[28] Sin pretender negar la necesaria arbitrariedad que inevitablemente supone toda selección, quiero señalar que, para la elección de los pasajes, he tenido en cuenta el registro de usos del vocabulario mimético en cada obra y la significación de los mismos a la luz del contexto en donde aparecen.

Capítulo IV

El principio *téchne-mimeîtai-phúsin* y su relevancia para la comprensión de las artes miméticas

Entre los múltiples empleos de *mímesis* atestiguados fuera de la *Poética*, el que ha sido más determinante en la historia cultural del concepto es aquel que aparece en la fórmula *téchne-mimeîtai-phúsin* (en adelante, TMP) y que Aristóteles enuncia en *Phys*. II 2 (194a 21), 8 (199a 15-17), en *Mete*. IV 3 (381b 6) y en *Protr*. B 13-14. Mediante estas diversas enunciaciones, el filósofo alude al vínculo que existe entre el ámbito de la producción técnica y el de la naturaleza, sea con relación a su organización teleológica, sea respecto de su estructura hilemórfica, sea en cuanto a la semejanza entre sus procesos.

Como señala Blumenberg (1999: 73), durante dos mil años el principio formulado por Aristóteles pareció ser la respuesta concluyente y definitiva a la pregunta por la relación entre el arte y la naturaleza. De hecho, a través de él puede explicarse buena parte de la historia de la reflexión filosófica, y particularmente estética, de Occidente, puesto que se constituyó en el paradigma de la producción artística desde mediados del siglo XV hasta fines del siglo XIX. Las múltiples transfiguraciones y mutaciones que experimentó durante su prolongada historia fueron determinadas en gran medida por la interpretación que en cada momento histórico se otorgó a los términos que lo

componen.[1] Aunque el Estagirita no formula este principio ni hace referencia directa a él en la *Poética*, la conocida mención de Plinio en su *Naturalis historia* –que data del siglo I y que se sustenta en una fuente peripatética del siglo IV a. C.– atestigua que desde su más temprana recepción se lo vinculó a las artes miméticas, fundamentalmente a la pintura.

A pesar de la innegable importancia de su historia cultural, el significado artístico de este principio en el corpus aristotélico ha sido y sigue siendo objeto de discusión.[2] Desde la segunda mitad del siglo XX, esto es, cuando se acrecienta el interés crítico y filosófico por la *Poética* y por el pensamiento estético de Aristóteles en general, puede observarse que la amplia mayoría de los estudiosos evita considerarlo.[3]

Algunos autores incluso alegan que el principio TMP es completamente ajeno a la comprensión de las habilidades artísticas y, a causa de ello, lo ignoran en el estudio de la mimesis aristotélica. En tal sentido, es paradigmática la postura adoptada por Halliwell (2002: 153 n. 5; 1999*c*: 315-6 nn. 5 y 7), quien insiste acerca de la necesidad de desvincular la *téchne̱ poie̱tiké̱* de este principio más amplio, según el cual las *téchnai* como un todo "siguen el patrón" o quizás "imitan" (*mimeîsthai*) la naturaleza en cuanto a la persecución ordenada de sus fines, puesto que este no se aplica a las artes miméticas como tales, sino que pertenece de manera exclusiva a la filosofía general de la naturaleza, es decir, a la física.[4] Aun cuando admite que estas artes "presumiblemente" están subsumidas bajo este principio,[5] sostiene que no existe

1 En tal sentido, Halliwell afirma: "Variations and fluctuations in the significance of the phrase reflect shifts in the understanding of all three of its terms" (2002: 352).

2 Cfr. Veloso (2004), Halliwell (2002), Blumenberg (1999), Ricouer (1977), Bien (1964) y Butcher (1951).

3 La publicación en 1952 de la revista *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, en la que se reunieron un grupo de estudiosos pertenecientes a la Universidad de Chicago, marca un hito en la crítica. Uno de los rasgos principales de la Escuela de Chicago –que es como actualmente se identifica al grupo– es su especial interés por la *Poética,* en virtud del cual se la califica como "neo-aristotelista". Richard McKeon figura entre sus miembros más destacados. Cfr. Brogan-Preminger (1993: 184-185).

4 Bien (1964) en su crítica a Blumenberg adopta una posición semejante.

5 "The mimetic arts are certainly counted by Aristotle as belonging to the class of *technē* (craft, artistry) as a whole, and, more particularly, as forming a subdivision of *poiēsis* (making) or productive craft. As with all other varieties of human craft, artistry, or technical activity, Aristotle regards poetry, visual art, music, and dance as possessing, at any rate in their culturally developed manifestations, highly structured procedures for the achievement of their purposes. *In that sense they presumably fall, with all technē, under the general Aristotelian principle that human craft or artistry, in its imposition of form on matter and its pursuit of ends,* 'follows the pattern

razón alguna para considerar que el mismo se refiera al carácter expresa o internamente mimético del grupo de artes tratadas en la *Poética*, puesto que no está ligado a su condición necesariamente intencional.[6] Al igual que la mayoría de los intérpretes contemporáneos, considera que la significación primaria de esta familia de palabras en el corpus reside en *Poet*.1 (1447a 13-28). En este sentido, sostiene que la aplicación más amplia del término, referida a las formas no artísticas de comportamiento animal, humano o incluso a los objetos inanimados, no aclara lo que la mimesis significa con relación a las prácticas artísticas y sus productos y, en razón de ello, enfatiza el carácter esencial que debe tener la tajante separación del principio TMP, para evitar identificarlo con la mimesis. Conforme a esta lectura, en el pensamiento de Aristóteles habría dos clases distintas de mimesis y, a pesar de que tradicionalmente se estableció una igualación directa entre ambas, Halliwell (2002: 352) asegura que no es posible hablar de un principio unitario, sino más bien de "la larga historia del sentimiento que actualmente y por convención se traduce como 'el arte imita la naturaleza'".[7]

Frente al predominio indiscutido de este tipo de interpretación, creo que es posible evitar la identificación de la mimesis aristotélica con el principio estético que concibe a las artes como imitación de la naturaleza y, a la vez, recuperar la relevancia interpretativa de la analogía que el filósofo establece entre *téchnẹ* y *phúsis*. Desde esta postura se puede evaluar la significación del principio TMP para el caso particular de las artes miméticas. Si bien es cierto que este no es enunciado por el Estagirita en contextos que lo vinculen de manera directa con las artes miméticas y que tampoco puede relacionarse exclusivamente con ellas, sin embargo son varios los indicios que –a mi

of nature' (*mimeitai tēn phusin*, and similar Greek locutions), or, in the usual though *now quite unhelpful translation*, 'imitates nature'" (Halliwell, 2002: 153-154) [el destacado es mío].

[6] "Even where this tenet could apply to, say, poetry or painting, it does so in a quite different sense from the mimesis of the *Poetics*. While the latter denotes a conscious process of representation, the 'mimesis of nature' appealed to in the *Physics* need not be conscious at all: house building, for example, is covered by the wider Aristotelian principle of the mimesis of nature, but this does not mean that the house builder knowingly models his work on natural processes. Moreover, mimesis in the mimetic arts is a matter of representational content (poetry's representation of 'action(s) and life'), whereas nature is not the intentional object or content of human artistry in the formula of the *Physics*. *But if for Aristotle himself artistic representation and the analogousness of human productivity to nature were separate kinds of mimesis, the later history of aesthetics was allow them to merge*" (Halliwell, 2002: 352) [el destacado es mío].

[7] "the long history of the sentiment now conventionally translated as 'art imitates nature'".

entender– impulsan a reconsiderar la significación general que tiene en el corpus y, en particular, respecto de ese grupo de artes.

En efecto, este es uno de los principales objetivos a los que apunta la presente investigación: reexaminar la comprensión aristotélica de las artes miméticas mediante la específica aplicación del principio TMP. Para alcanzar dicho propósito adopto una doble perspectiva, por un lado, analizo de manera detallada los cuatro pasajes del corpus en los que Aristóteles lo enuncia, a fin de determinar cuál es el significado que el vocabulario mimético tiene en los mismos; por otro, examino las referencias tácitas y explícitas a la *phúsis* que es posible hallar a lo largo de la *Poética* y que, a mi juicio, muestran que las artes miméticas no deben ni tampoco pueden ser desligadas de la naturaleza. Finalmente, reflexiono acerca de los principales lineamientos que hacen a la historia de este principio con el propósito de comprender las causas de su prolongada pervivencia como axioma estético.

En definitiva, procuro demostrar aquí que el principio TMP resulta, en un determinado sentido, relevante para entender el lugar que las artes miméticas ocupan en el pensamiento de Aristóteles.

IV. 1. Sus distintas formulaciones en el corpus

Aristóteles refiere al principio TMP en diferentes contextos de argumentación y con distintos propósitos. Sin embargo, tradicionalmente se ha considerado como canónica la fórmula atestiguada en *Phys*. II 8, debido a que allí establece los cimientos de su concepción teleológica de la naturaleza. Esta tradición, iniciada por los comentadores antiguos de la *Física* y acrecentada por las numerosas escuelas de comentaristas surgidas en Italia durante el Renacimiento (Mikkeli, 2002:119-20), está vigente en la literatura especializada, ya que las restantes enunciaciones aún hoy son consideradas como menos significativas (Petit, 1997: 35) o, a lo sumo, se les dedica una atención subsidiaria (Granger, 1993:171). Contrariamente, es importante atender a todas las enunciaciones atestiguadas en el corpus, puesto que los matices que cada una de ellas introduce permiten esclarecer qué es lo que Aristóteles quiere significar cuando enuncia este principio y, sobre todo, comprender cuál es la relación que existe en su pensamiento entre el arte y la naturaleza.

IV. 1. 1. En la *Física* (II 8) y en el *Protréptico* (B 13-14): el arte es complementario y análogo a la naturaleza

El propósito principal de Aristóteles en *Phys*. II 8 es justificar que la naturaleza pertenece a la clase de causas que son para algo (*tôn héneká tou aitíon*, 198b 10-11), esto es, defender su concepción finalista de la misma.[8] En primer lugar, pone en tela de juicio las explicaciones de aquellos que sostienen que los procesos naturales solo están determinados por la necesidad y arguye que la regularidad de los hechos naturales –que acaecen siempre o en la mayoría de los casos– desmiente el carácter casual que se les suele atribuir. Una vez que ha establecido que todo lo que es y deviene por naturaleza existe con vistas a algo (*éstin ára tò héneka tou en toîs phúsei gignoménois kaì oûsin*, 199a 7-8), inicia una extensa argumentación por medio de la cual intenta ilustrar el paralelismo entre el arte y la naturaleza.

> Además, en cuantas cosas existe un cierto fin (*télos*), en virtud de este (*toútou héneka*) se realiza (*práttetai*) lo primero y lo siguiente. En efecto, como se realiza (*hos práttetai*), así ha sido engendrado (*hoúto péphuke*) y como ha sido engendrado (*hos péphuken*), así también cada cosa se realiza (*hoúto práttetai*), si algo no lo impidiera. Ciertamente, se realiza (*práttetai*) en virtud de algo, luego también ha sido engendrado (*péphuken*) en virtud de algo. Tal como (*hoîon*) si la casa fuera de la clase de cosas que devienen por naturaleza, así (*hoútos*) habría devenido como ahora por habilidad (*hupò tês téchnes*). Si las cosas por naturaleza (*tà phúsei*) no hubieran devenido solo por naturaleza (*phúsei*), sino también por habilidad (*téchnei*) habrían devenido de igual modo (*hosaútos*) como han sido engendradas (*péphuken*). Luego, lo otro es en virtud del otro (*héneka ára thatérou tháteron*). De manera general (*hólos dé*), el arte realiza unas cosas (*he téchne tà mèn epiteleî*), las que la naturaleza es incapaz de completar (*hà he phúsis adunateî apergásasthai*), e imita otras (*tà dè mimeîtai*). Si pues las cosas conforme al arte (*tà katà téchnen*) son en virtud de algo, es

[8] En la literatura especializada se discute el alcance de la teleología aristotélica. Algunos autores sostienen que esta tiene un carácter universal, esto es, atañe a todo lo que es por naturaleza; por otra parte, hay quienes niegan que en su pensamiento pueda hallarse una explicación completamente teleológica de la naturaleza. Aun cuando no pueda encontrarse una afirmación explícita por parte Aristóteles, parece lícito inferirlo a partir de este capítulo de la *Física*. Cfr. Owens (1968: 163), Boeri (1993: 200-202 *ad* 198b 10) y De Echandía (1998: 161).

> evidente que también lo son las cosas conforme a la naturaleza (*tà katà phúsin*). Pues, de igual manera (*homoío̱s*), están unas con relación a las otras (*pròs álle̱la*) en las cosas que son conforme al arte (*en toîs katà téchne̱n*) y en las que son conforme a la naturaleza (*en toîs katà phúsin*), las últimas cosas con relación a las primeras (*tà hústera pròs tà prótera*). (*Phys.* 199a 8-20)

A lo largo de esta argumentación, es posible identificar distintos momentos. En primer lugar (199a 8-12), se refiere al hecho de que, desde el comienzo hasta el final, el desarrollo de todo aquello en lo que hay un fin se organiza con vistas a este. En tal sentido, asegura que si algo se realiza (*práttetai*) de un modo, así también ha sido engendrado (*péphuke*), y que lo mismo ocurre si se lo considera desde la perspectiva inversa. Esta correspondencia entre la generación y la realización se cumple salvo en el caso de que algo se interponga. Congruentemente, afirma que, si algo se realiza con vistas a algo, puede inferirse que ha sido engendrado con el propósito de alcanzar un fin. En estas líneas Aristóteles destaca que cada instancia apunta a la ordenada prosecución del fin, pero en el enfático empleo de *práttetai* y de *péphuke* se revela que lo subrayado es el paralelismo entre el arte y la naturaleza como modos de producción, en la medida en que los dos tienden hacia una progresiva realización de un fin y, por ende, ambos responden a una estructura teleológica. Esto se pone de manifiesto precisamente a través de los dos ejemplos que presenta en 199a 12-15, pues partiendo de la condición irreal de que la casa perteneciera a la clase de cosas que devienen por naturaleza, señala que, aun en tal caso, habría devenido de la misma manera que actualmente es por causa de la habilidad, y, paralelamente, asegura que si las cosas producidas por naturaleza fueran el producto no solo de la naturaleza, sino también de la habilidad habrían devenido de igual modo en que han sido engendradas. En el primer ejemplo emplea un período hipotético irreal, mientras que en el segundo apela a un período potencial, lo cual resulta significativo si se tiene en cuenta que este último remite a una posibilidad efectiva, pues el desarrollo del hombre es producto no solo de la naturaleza, sino también de las habilidades. Por otra parte, ambos ejemplos sugieren la existencia de un vínculo recíproco entre el arte y la naturaleza, lo que, a su vez, parece confirmado por la expresión "lo otro es en virtud del otro" (*héneka ára thatérou tháteron*) en 199a 15. Sin embargo, al introducir a continuación la fórmula tmp, deja en claro que no existe reciprocidad alguna entre ambos, puesto que es el arte el que realiza (*epiteleî*) las cosas que la naturaleza es incapaz de completar e imita

(*mimeîtai*) otras. En esta enunciación subyacen múltiples y muy complejas cuestiones que han dado lugar a un prolongado debate, pues no hay acuerdo con respecto al modelo a partir del cual Aristóteles elabora su concepción teleológica de la naturaleza ni tampoco en cuanto al tipo de argumentación que emplea aquí.[9] Pero la mayor dificultad es precisar la clase de relación que existe entre los dos ámbitos, lo cual intentaré esclarecer a continuación.

En la enunciación del principio TMP de *Phys*. 199a 15-17 pueden distinguirse dos partes: la que refiere a lo que el arte eventualmente realiza (*epiteleî*) para completar la naturaleza y la que remite a aquello que el arte imita (*mimeîtai*).

La primera plantea el problema de cómo es posible que el arte sea capaz de completar o incluso de perfeccionar la naturaleza. Prefigurada por los comentarios antiguos, la pregunta sobre si el arte puede de algún modo superar la naturaleza se constituyó en uno de los tópicos centrales en los comentarios medievales y renacentistas de la *Física*, donde pueden hallarse las respuestas más diversas: desde aquellas que lo conciben como un sirviente de la naturaleza, hasta las que lo entienden como un émulo, un competidor capaz de superarla (Mikkeli, 2002:120). Más recientemente, con el propósito de evitar atribuirle al arte cualquier tipo de fuerza creativa y, por consiguiente, cualquier intromisión del concepto moderno de naturaleza, Blumenberg (1999: 91) afirma que ha habido una "hiperinterpretación del *epiteleîn* de la definición aristotélica del arte".[10] En efecto, para comprender el sentido de esta parte de la enunciación es necesario tener en cuenta que las habilidades

[9] La mayoría de los intérpretes considera que en su concepción teleológica de la naturaleza, Aristóteles se apoya en el modelo de las artes, por ejemplo Solmsen (1963: 488), Bartels (1965: 276), Mckeon (1965: 209) y Moreau (1979: 105). No obstante, hay quienes sostienen que esta concepción se sustenta en el funcionamiento de la mente, como Owens (1968: 162) y Ross, quien comenta lo siguiente: "The course of nature corresponds to the course of intelligent action" (1936: 528 *ad* 199a 8-12). Según Granger, el filósofo modela la naturaleza a partir de las acciones de los seres humanos: "Aristotle not only does not base his teleological metaphysics upon his biology, but even that the arts are only an illustration of the more basic model, which is that of human action" (1993: 176). Por su parte, Petit asegura que, si bien Aristóteles se funda en el carácter final de la realización técnica, no le pide prestada a esta su intencionalidad: "Le 'TMP', loin de contribuer à une technicisation subreptice de la nature, s'inscrit dans une stratégie de dissociation de la finalité et de l'idée de dessein ('purpose') dont l'origine es précisément la restriction du «*to hou heneka*» à un *eidos en tè psuchè*" (1997: 41-42).

[10] Blumenberg se pregunta hasta qué punto la naturaleza puede necesitar de un perfeccionamiento por parte del arte, pues señala que: "En cualquier caso, carencia no quiere decir aquí nunca algo así como un 'lugar vacío', sino únicamente se refiere a la, de hecho, *todavía* no lograda *finalidad del devenir*" (1999: 91).

(*téchnai*) se originan en la naturaleza y, por ende, forman parte de ella[11] en la medida en que surgen de las necesidades humanas y se desarrollan a partir de los órganos/instrumentos (*órganon*) y de las facultades connaturales.[12] En *Acerca de las partes de los animales* (687a 6-687, b 25), Aristóteles asegura que, dado que el hombre es el más inteligente (*tò phronimṓtaton*, a 10) de los animales, la naturaleza lo dotó del más útil de los órganos/instrumentos, esto es, la mano (*órganon prò orgánōn*, 687a 21), gracias al cual puede desarrollar muchas habilidades, puesto que puede convertirse en garra, pinza, cuerno, lanza, espada y en cualquier otra arma o herramienta. Como asegura Bartels (1965: 286): "la técnica está incluida en nuestro equipamiento natural".[13] En razón de ello, legítimamente puede decirse que las artes son una prolongación o extensión de la naturaleza (Mikkeli, 2002:119). Bajo esta luz, debe ser comprendido el uso del *epiteleî* en *Phys*. 199a 15: el arte es capaz de completar la naturaleza para realizar (*epiteleî*) el fin que ella misma ha establecido, pero que no es capaz de llevar a cabo; no obstante, aquel lo hace en cuanto parte de esta.[14]

Respecto de la segunda parte de la enunciación, hemos visto que la idea de que las artes imitan la naturaleza se convirtió en un lugar común del pensamiento estético de Occidente.[15] A pesar de ello, Aristóteles no hace alusión alguna a las artes miméticas. El empleo de las proposiciones comparativas correlativas *hōs…hoútō* en 199a 10-11 y en 12-13, de los adverbios *hōsaútōs*

[11] "the opposition of art to nature envisages *an art which is natural in that it proceeds from natural powers and operates on natural materials* as well as a *nature whose processes are comparable with those of art and whose products may be supplemented by art*. The distinctions depend on an overlapping classification, such as Aristotle frequently uses, in which *the same situation, process, or entity is analyzed successively in terms of different applications of the causes and, in the respects isolated by successive analyses, is without ambiguity or contradiction defined differently and even subject to analysis in different sciences* as, for example, the passions are diversely conceived and used in psychology, ethics, and rhetoric" (McKeon, 1965: 209) [el destacado es mío].

[12] Como advierte Bartels (1965: 283-284), el concepto griego de *órganon* es totalmente elaborado a partir de la función que desempeña, por lo cual incluye no solo los instrumentos que están fuera de nosotros, sino también las partes del cuerpo.

[13] "Die Technik ist damit in unsere natürliche Ausstattung einbezogen".

[14] "Ahora bien, esa continuación, esa colaboración, esa imitación, no serían posibles, si la naturaleza y el arte no fuesen dos formas de una misma actividad: la finalista o teleológica" (Moreau, 1979: 106).

[15] En la última sección de este capítulo, veremos que algunos comentadores griegos, como Juan Filopón y Simplicio, veían en esta formulación del principio TMP una distinción entre las artes miméticas que copiaban las apariencias de la naturaleza, y aquellas artes utilitarias que permitían su desarrollo. Cfr. Close (1971: 174-175 n. 39).

en 14 y *homoío̱s* en 18 revela que la argumentación que precede a la enunciación del principio se sustenta en un vínculo de semejanza y, en virtud de la correlación que hay entre los términos, parecería que puede hablarse de analogía. Efectivamente, este pasaje y en particular este empleo de *miméomai* son mayoritariamente interpretados en términos analógicos, pero debido a la complejidad que plantea el vínculo entre *téchne̱* y *phúsis* veremos que se trata de una cuestión mucho más compleja de lo que en principio parece.[16] Teniendo en cuenta que el arte forma parte de los fines que la naturaleza establece y que, por ende, ambos pertenecen al mismo género, la interpretación analógica parece estar vedada y solo podría hablarse de la semejanza que existe entre el arte y la naturaleza.[17] Pese a ello, un análisis detenido del asunto revela que hay razones tanto a favor como en contra de las dos interpretaciones.



Ante todo, es preciso determinar qué es lo que Aristóteles entiende por analogía, pues aunque no existe un tratamiento sistemático de este tema en el corpus es posible hallar algunas consideraciones dispersas. Hemos visto que en *Top*. I 17, distingue entre la observación de las semejanzas en las cosas que pertenecen a distintos géneros y en las cosas que son del mismo género, destacando la importancia de la primera por cuanto permite contemplar más fácilmente lo semejante en las demás cosas. Aunque no le asigna denominación a ninguna de las dos formas de identificación de semejanzas, resulta claro que el primer caso

[16] Muchos son los intérpretes que se pronuncian a favor de la analogía, si bien es cierto que adoptan posturas muy diversas con respecto a su alcance. Así por ejemplo, Bartels (1965: 276-277) habla de una completa analogía entre ambos, mientras que Petit sostiene que, aun cuando la argumentación que precede a la enunciación del principio TMP sea analógica, la formulación misma no se limita a efectuar una analogía entre ambos, sino que a través de ella el filósofo afirma que la *phúsis* es más eminente que la *téchne̱* en cuanto sigue los fines de la otra. Para Petit se trata de un argumento a fortiori: “si l’art imite les œuvres de la *phusis*, c’est qu’il est second, qu’il produit ce qu’il produit après que la nature a œuvré et réalisé ses fins. Il faut que l’imité recèle autant sinon plus de finalité que l’imitant, qu’il atteigne mieux ses fins en réalisant ses œuvres” (1997: 35-41). Conforme a esta perspectiva, el principio TMP se inscribiría en una estrategia de disociación de la idea de finalidad y la de designio. Por su parte, Granger (1993: 172) asegura que el argumento basado en la imitación no da apoyo a la analogía entre el arte y la naturaleza, en la medida en que la afirmación misma de la imitación depende de la analogía para su propio apoyo. Cfr. Ross (1936: 529 *ad* 199a 15-20), Solmsen (1963: 487; 490-491) y De Echandía (1995: 164 n. 81).



[17] En este sentido se pronuncia Veloso, quien asegura que, dado que ambos pertenecen al mismo género, no es posible hablar de analogía, y sostiene que la formulación del principio tiene un carácter ilustrativo: “Enfim, a técnica imita a natureza porque fazem o mesmo, e é na medida em que fazem o mesmo que a técnica pode funcionar como *parádeigma* no contexto de *Phys*. II” (2004: 272 n. 228).

corresponde a la analogía y el segundo, al ejemplo.[18] Además, en *Acerca de las partes de los animales* (644a 18; 645b 3-14), presenta la analogía como un método de investigación que se aplica a los animales que pertenecen a distintos géneros y que permite reconocer la semejanza de funciones entre sus distintos órganos, por ejemplo, aquello que para el ave es la pluma, para el pez es la escama. Frente a estas consideraciones, la relación *téchne-mimeîtai-phúsin* no comporta una analogía, porque no solo no se trata de géneros distantes, sino que además la formulación del principio no responde a la estructura formal que caracteriza a la analogía en su sentido más propio, esto es, como lo uno es a una cosa, así lo otro es a otra cosa (*hos héteron pròs héterón ti, hoútos állo pròs állo*), y que el mismo Aristóteles establece y ejemplifica en *Top*. 108a 8-12.

Sin embargo, si se admite que el arte y la naturaleza son modos diversos de producción, entonces puede pensarse que ambos pertenecen a géneros distintos y, conforme a esta perspectiva, genuinamente podría adoptarse la interpretación analógica. En varios pasajes de sus obras (*Phys*. II 1; *Metaph*. 1070a 7 -8.), Aristóteles reconoce que la diferencia entre *téchne* y *phúsis* reside en que en el arte el principio del movimiento está en otro, mientras que en la naturaleza dicho principio está en ella misma. Asimismo, en la naturaleza no hay deliberación, como sí ocurre en el arte, si bien es cierto que en *Phys*. 199a 26-28 sugiere que este no es el eje de la diferenciación entre ambos.[19]

Para tratar de entender esta dualidad en el pensamiento de Aristóteles, es preciso sustituir un método unívoco de clasificación y definición por una pluralidad de métodos gracias a los cuales la misma cuestión es susceptible de sucesivos análisis.[20] Tal como asegura Mckeon (1965: 213), a pesar del contraste que el filósofo marca entre el arte y la naturaleza, la diferencia entre ambos no reside "en un hecho independiente, sino en la manera y el contexto, de análisis y de definición".[21] Por consiguiente, es legítimo hablar

[18] Véase, en el capítulo anterior, "III. 1. Los orígenes y la evolución…".

[19] Cfr. Ross (1936: 530 *ad* 199b 26-31), Solmsen (1963: 488) y Moreau (1979: 106-107).

[20] Sigo en este punto la interpretación propuesta por McKeon, para quien no hay una única definición ni un único análisis del arte en el corpus y aplica el esquema de las cuatro causas para identificar sus distintos sentidos en las obras de Aristóteles: "Art is distinct from nature, and yet a natural power; it is distinct from science, and yet a productive science; it is distinct from virtue, and yet an intellectual virtue; it is distinct from natural objects, and yet a concrete object" (1965: 229-230).

[21] "notwithstanding this contrast between making and nature, a poetic or productive power is itself a natural power differing from nature not in independent fact but in manner and context of analysis and definition".

tanto de la semejanza como de la analogía que existen entre *téchnē* y *phúsis*, dependiendo de la perspectiva que se adopte para su consideración, sea que se atienda al origen común de ambos, sea que se los analice como modos diversos del devenir que se contraponen en algunos aspectos y son análogos en otros.[22]

Aristóteles apela frecuentemente a la técnica para explicar los procesos naturales y, a la inversa, a veces emplea los procesos naturales para exponer las características de la producción técnica; así, por ejemplo, en la próxima sección veremos que en la *Poética* son los procesos naturales los que ilustran las características de la técnica allí tratada.[23] Ahora bien, su propósito a lo largo de *Phys*. II 8 es mostrar el carácter finalista de la naturaleza y, en pos de ello, presenta la correspondencia que existe con la producción técnica. De modo que con relación a este empleo del *mimeîtai* parece más adecuado inclinarse por la interpretación analógica, al menos en un sentido laxo, no argumental, con el objeto de destacar que ambos son considerados aquí como modos diversos de producción.[24] En efecto, el arte imita, –se corresponde o es análogo– al modus operandi de la naturaleza (Solmsen, 1963: 490 y Petit, 1997: 36). Como Panofsky ha dicho: este “no imita lo que crea la naturaleza, sino que obra del mismo modo en que esta crea, avanzando con determinados medios hacia determinados objetivos, realizando determinadas formas en determinadas materias, etc.” (1980: 41). En conclusión, lo que se pone de manifiesto en *Phys*. 199a 15-17 es la singularidad del vínculo que para Aristóteles existe entre el arte y la naturaleza, en la medida en que en dicha enunciación está presente una doble perspectiva sobre su relación, pues, por un lado, el *mimeîtai* remite a la correspondencia o incluso a la analogía que existe entre la producción técnica y la estructura finalista de la generación

22 Esta es la perspectiva que, por ejemplo, adoptan Happ (1971: 8-9) y Bartels. Este último asegura: “Das Werden durch Techne, Herstellung, steht dem Werden durch Physis, natürliche Erzeugung, gegenüber; zwischen beiden besteht eine durchgehende Analogie” (1965: 276).

23 Esto desmiente la interpretación que adopta Veloso (2004), conforme a la cual la técnica es un paradigma por ser más conocida para nosotros. Contrariamente, como advierte Lloyd, el proceder de Aristóteles muestra que: “ni la naturaleza ni el arte es intrínsecamente mejor conocido que el otro” (1992: 302). Cfr. McKeon (1965: 217 n. 25).

24 Me inclino por traducir este empleo de *miméomai* en términos de correspondencia, o incluso de analogía, y no simplemente de semejanza con el fin de destacar que se trata de modos diversos de producción. La fórmula TMP no cumple con todos los requisitos que definen una analogía en sentido estricto, tal como la describen Perelman y Olbrechts-Tyteca (1971: 372). Sin embargo, puede hablarse –como propone Copi (1999: 399)– de un uso no argumental de la misma.

natural, y, por otro lado, el *epiteleî* refiere a su semejanza, gracias a la cual el arte, en cuanto es una prolongación de la naturaleza, puede eventualmente complementarla.

La idea de que el arte imita y completa la naturaleza también está presente en *Protr*. B 13, donde se describe con más claridad que en *Phys*. II 8 cómo las habilidades pueden ocasionalmente completar la naturaleza y, en general, cuál es la función de las mismas. La inclusión de esta exhortación entre las obras de Aristóteles es un asunto muy controvertido y sobre el cual no hay acuerdo en la erudición. Salvo escasas excepciones, los pasajes del *Protréptico* no son siquiera mencionados en las investigaciones dedicadas al estudio de la relación *téchne̲-phúsis*.[25] Pero, aun cuando se cuestione la naturaleza misma del escrito y, sobre todo, la legitimidad de la reconstrucción realizada por Düring (1955) a partir de un texto homónimo del neoplatónico Jámblico (s. III), lo cierto es que las dos enunciaciones del principio TMP forman parte de un grupo de pasajes –*Protr*. B 11-17– en los que puede identificarse una versión comprimida de la teleología que Aristóteles desarrolla en *Phys*. II. A la luz de esta correspondencia, destaco la importancia de incluir la consideración de ambos pasajes.

> Lo que es conforme a la naturaleza (*tò katà ge phúsin*) deviene con vistas a algo (*héneká tou gígnetai*), y siempre es producido con vistas a algo mejor que lo que es por la habilidad (*tò dià téchne̲s*). Puesto que la naturaleza no imita la habilidad (*mimeîtai gàr ou tè̲n téchne̲n he̲ phúsis*), sino que esta <imita> la naturaleza (*all' autè̲ tè̲n phúsin*), y existe para ayudar (*epì tô̲i boe̲theîn*) y completar las cosas que la naturaleza deja a un lado (*tà paraleipómena tê̲s phúseo̲s anaple̲roûn*). Pues la naturaleza parece ella misma ser capaz de realizar (*epiteleîn*) unas cosas a través de sí y en nada precisa ayuda (*boe̲theías oudèn deîsthai*), otras cosas <las realiza> trabajosamente o es completamente incapaz (*tà dè mólis è̲ pantelô̲s adunateîn*), tal como también <ocurre> en torno a las generaciones. Por cierto, unas de las semillas crecen sin vigilancia en cualquiera sea la tierra en la que caigan, otras necesitan de la agricultura. De igual manera, también algunos de los animales reciben toda la naturaleza a través de sí mismos (*paraplesío̲s dè kaì tô̲n zó̲io̲n tà mèn di`hautô̲n hápasan apolambánei tè̲n phúsin*), pero el hombre necesita de muchas técnicas para su preservación (*ánthro̲pos dè*

25 Cfr. Moreau (1972: 105-106), Boeri (1993: 202 *ad* 198b 16) y Veloso (2004: 276-277).

> *poll<u>ô</u>n deîtai techn<u>ô</u>n pròs s<u>o</u>t<u>e</u>rían*) conforme a su primer crecimiento y, a su vez, conforme a su posterior alimentación (*katá te t<u>è</u>n pr<u>ó</u>ten génesis kaì pálin katà t<u>è</u>n hustéran troph<u>é</u>n*). (*Protr*. B 13 1-11)

El punto de partida de esta exhortación a la filosofía que Aristóteles dirige a Temisón –un ignoto rey de Chipre– es el plan o intención de la naturaleza (*apò toû tês phúseos boul<u>é</u>matos, Protr*. B10).[26] Al comienzo de este pasaje, reconoce la superioridad de la naturaleza, o más precisamente de su designio causal, con respecto a los órdenes causales que fueron bosquejados en B 11: aquello que deviene a partir de cierta idea y habilidad (*apó tinos dianoías kaí téchn<u>e</u>s*), aquello que llega a ser por naturaleza (*dià phúsin*) y, finalmente, aquello que existe por necesidad (*ex anágk<u>e</u>s*); agrega, además, que se dice que la mayoría de los sucesos (*prágmata*) no ocasionados por ninguna de estas tres causas se producen por azar (*dià túch<u>e</u>n*).[27]

En *Protr*. B 13 introduce una singular formulación del principio TMP, pues invierte los términos en que esta es expresada en los restantes pasajes del corpus. A pesar de ello, no puede afirmarse que exista una diferencia sustancial con su enunciación en *Phys*. II 8 y, por consiguiente, tampoco es posible sostener –como lo hacen algunos autores– que esta exposición del principio remita a una significación completamente distinta.[28] El hecho de que comience negando que no es la naturaleza la que imita (*mimeîtai*) las artes (*Protr*.13 2-3), tiene un valor simplemente enfático, cuyo propósito es destacar la función que estas desempeñan: prestarle ayuda (*bo<u>e</u>theîn*) y completar (*anapl<u>e</u>roûn*) las cosas que aquella ha dejado inconclusas. En este punto, el filósofo asegura que hay cosas que la naturaleza parece ser capaz

[26] Se considera que a través de esta exhortación Aristóteles se habría opuesto al modelo educativo propuesto por Isócrates. Si bien la obra es vista como una respuesta a la *Antídosis*, conforme a los ideales de la Academia de la que por entonces el Estagirita era miembro, a lo largo de la misma pueden identificarse rasgos centrales que prefiguran su pensamiento adulto. Cfr. Düring (1990: 626-627; 1955: 81).

[27] En estos pasajes del *Protréptico* la idea de causa es pensada eminentemente en términos de causa final, como claramente se evidencia en B17 1-3: *héneka gàr toû télous pánta gígnetai tà gignómena, tò d` hoû héneka béltion kaì béltiston pánt<u>o</u>n*.

[28] Por ejemplo, Veloso asegura que el contenido del supuesto fragmento del *Protréptico* no corresponde en absoluto a los dos pasajes de la *Física* donde el principio es formulado, ya que en ellos el arte desempeña un papel paradigmático, mientras que en aquel el principio remitiría a una acepción de mimesis como simulación. La explicación que Veloso ofrece no es clara, pues, como él mismo reconoce: "Confesso que o sentido da passagem me é um tanto quanto obscuro" (2004: 277-288).

de realizar por sí misma, pero que en otros casos necesita de la intervención de la *téchne̱* sea porque su realización le resulta dificultosa, sea porque es completamente incapaz. Sin embargo, esta última expresión, así como la que pronuncia en *Phys*. 198b 15-16: *he̱ téchne̱ epiteleî hà he̱ phúsis adunateî apergásasthai*, no debe ser interpretada de manera literal, puesto que, como vimos anteriormente, la intervención de las artes está *prevista* por la misma naturaleza.[29] Los dos ejemplos presentados en *Protr*. B 13 (7-11) dejan en claro que las artes son parte de los fines establecidos por esta. En el primero, se muestra que solo algunas semillas requieren la intervención de la agricultura para que se produzca su crecimiento, mientras que, en el segundo, lo que se pone de manifiesto es la función general de las habilidades. Debido a las condiciones propias del hombre, la naturaleza lo ha dotado con las habilidades necesarias para que pueda preservarse.[30] Estas actúan como parte de ella, no como algo externo que se le añade para perfeccionarla, ya que no solo proceden de poderes naturales y operan en materiales naturales, sino que, como se evidencia en *Protr*. B 13 (9-11), surgen y satisfacen las necesidades naturales del hombre.

La teleología aristotélica tiene en el mundo sublunar una orientación manifiestamente antropocéntrica (Granger, 1993: 171 n. 5). La agricultura, la medicina, la arquitectura, la pintura, la música, esto es, todas y cada una de las habilidades, tienen como función favorecer el desarrollo humano y, por ende, hacer posible que los hombres –o, más precisamente, un grupo reducido de ellos– alcance su fin más propio.

A diferencia de estas dos, en las restantes formulaciones del principio TMP Aristóteles no alude –al menos expresamente– al carácter complementario de las artes, sino a su analogía con la naturaleza. Como veremos, cada una de ellas difiere en el aspecto bajo el cual considera la analogía entre ambos principios generativos. Así, por ejemplo, en *Protr*. B 14, *téchne̱ mimeîtai phúsin* refiere

[29] Aristóteles admite incluso que la naturaleza puede compensar la deficiencia de un determinado órgano, por ejemplo, *PA* 674b 29. Al parecer, esta idea forma parte del bagaje recibido de la medicina hipocrática. Cfr. Düring (1961: 187 *ad* 13).

[30] A propósito de esta cuestión, Mikkeli recuerda los comentarios de los miembros del Colegio de Coimbra (s. XVII), quienes aseguraban que la naturaleza: “treats animals as a mother, us like stepmother […] nature clothes beasts, but casts man naked upon the shore as if from a shipwreck. To strong and pugnacious beasts she gives arms, to timid ones cleverness, quickness, and cover: but man he sends to fight in the arena weaponless, slower than the swift, weaker than the well-armed” (2002: 127-128). Sin embargo, la naturaleza nos provee la mejor arma de todas, la mano, como instrumento.

a la correspondencia que las artes tienen respecto de la estructura teleológica de la naturaleza.

> Si ciertamente el arte imita la naturaleza (*Ei toínun he téchne mimeîtai tèn phúsin*), de ella se sigue también para las artes que todo lo que se genera lo hace con vistas a algo (*apò taútes ekoloútheke kaì taîs téchnais tò tèn génesin hápasan héneká tou gígnesthai*). Pues podríamos admitir que todo lo que ha devenido correctamente (*orthôs*) deviene con vistas a algo (*héneká tou*). (*Prot*. B 14 1-3)

El hecho de que esta formulación del principio TMP esté precedida por la conjunción condicional *ei* no le quita fuerza a la enunciación en la medida en que su propósito no es destacar su carácter hipotético, sino más bien enfatizar la correspondencia que el arte tiene con respecto a la estructura finalista de la naturaleza, a la que el filósofo se refirió en el pasaje anterior. El carácter derivado del arte respecto de la naturaleza se pone claramente de manifiesto con el uso de la expresión *apò taútes ekoloútheke kaì taîs téchnais*.

IV. 1. 2. En la *Física* (II 2): la analogía con el carácter hilemórfico de la naturaleza

Aristóteles intenta establecer aquí el objeto de estudio de la física y, con tal propósito, la compara especialmente con la matemática y, de manera secundaria, con la filosofía primera. Habiendo determinado en *Phys*. II 1 que la naturaleza se entiende como materia y forma, en 194a 13 asegura que su estudio debe ser como el que supone indagar qué es lo chato en una nariz, lo cual significa que la física no trata de objetos carentes de materia ni tampoco de cosas exclusivamente materiales. Debido a la dualidad que caracteriza a la naturaleza –que se dice a la vez, como forma (*eîdos*) y como materia (*húle*)– el filósofo se pregunta por la particularidad de la ciencia que se ocupa de ella, esto es, si hay una misma ciencia para ambas naturalezas, o bien una para conocer cada una de ellas (*Phys*.194a 15-18).

> En la observaciones de los antiguos, parecería ser <la ciencia propia> de la materia (pues Empédocles y Demócrito apenas y en parte se dedicaron a la forma y a "qué era ser"). Pero si el arte imita la naturaleza (*ei dè he téchne mimeîtai tèn phúsin*), luego es propio de la misma

> ciencia conocer la forma y hasta cierto punto, la materia (*tê̱s dè autê̱s epistḗme̱s eidénai tò eîdos kaì tè̱n húle̱n méchri tou*) (tal como es propio del médico <conocer> no solo la salud, sino también la bilis y la mucosidad en los que está la salud; del mismo modo, también es propio del arquitecto <conocer> la forma de la casa y la materia que está en los ladrillos y en las maderas). Igualmente para las otras artes, también sería propio de la física conocer ambas naturalezas. (*Phys.* 194a 18-27)

En primer lugar, remite a las observaciones de los antiguos, a partir de las cuales el objeto de estudio de la física pareciera ser la materia (*Phys*.194a 18-21). El punto de partida de la respuesta que ofrece a esta cuestión es el principio TMP, pues asegura que, si el arte es análogo a o se corresponde con (*mimeîtai*) la naturaleza y esta ha sido definida en términos de materia y forma, luego, es propio de la misma ciencia conocer la forma y, hasta cierto punto (*méchri tou*), la materia.[31] Los ejemplos del médico y del arquitecto, con que ilustra la analogía entre el conocimiento técnico y el carácter *hilemórfico* de la naturaleza, pueden extenderse a todas las artes. Teniendo en cuenta que estas se corresponden con el patrón impuesto por la naturaleza y, en este sentido, conocen tanto la materia como la forma de aquello de lo cual se ocupan, Aristóteles concluye –homologando la física a un arte– que lo propio de esta es conocer ambas naturalezas (194a 26-27).

Hay quienes encuentran sugestivo que esta formulación integre la prótasis de un condicional y, en razón de ello, sugieren que el filósofo estaría recurriendo o bien a una afirmación con la que los oyentes/lectores estaban al parecer familiarizados, o bien a un lugar común.[32] Como veremos más adelante, efec-

[31] Al respecto, Ross señala: "since art imitates nature (while it also completes it, 199 a 15), the study of art must conform to that of nature. But the study of an art involves the study to a certain extent both of form and matter: so therefore does the study of nature". En tal sentido, el autor agrega, a propósito de la línea veintitrés, que es probable que el *méchri tou* califique al conocimiento de la materia y en cambio, si bien cualquier ciencia debería conocer completamente la forma o esencia de las cosas estudiadas por ella, respecto de la materia: "it should know the matter to the extent of knowing the proximate matter in which the form is to be embodied (as health in bile and phlegm) without needing to analyze the matter into *its* material constituents" (1936: 508 *ad* 21-27).

[32] "Em *Phys*. II a sentença aparece duas vezes. E já na primeira se encontra antecipada por um 'mas se', *ei dé* (2, 194a 21-2). *Tal introdução não seria muito condizente com a importância que normalmente é tributada à sentença.* Aristóteles propõe-na como se fosse conhecida de seus ouvintes ou leitores. Pode-se pensar que se tratasse já de um lugar comum na época de Aristóteles. Tal idéia é formulada no *De Victu*, mas não se pode excluir que esse texto do

tivamente se trata de una idea difundida en la época, pero ello no se desprende del empleo aristotélico del condicional. Al incluir el principio TMP en una prótasis de condicional, Aristóteles no le confiere un carácter conjetural a su contenido, sino que –al igual que hace en *Protr*. B 14 con respecto a ambos principios generativos– parece querer enfatizar la analogía que existe entre el conocimiento del artesano y aquel que es propio de la naturaleza.

IV. 1. 3. En los *Meteorológicos*: analogía y complementariedad de los procedimientos técnicos de cocción y los procesos digestivos

Al comienzo de *Mete*. IV 1, Aristóteles presenta los principios constitutivos de los cuatro elementos: el calor y el frío –como factores activos–, la humedad y la sequedad –como factores pasivos–. Según el filósofo, estos factores dan lugar a la generación, al cambio y a la destrucción. En *Mete*. IV 2 se ocupa de los efectos del calor y del frío en los cuerpos naturales,[33] y en el capítulo siguiente, describe los distintos procedimientos técnicos que se emplean en la cocción de los alimentos y la correspondencia que estos guardan con los procesos digestivos que naturalmente se producen en el cuerpo.

> Ciertamente el grillar (*óptesis*) y el hervir (*hépsesis*) devienen por causa de la habilidad (*téchnei*), pero –como decimos– existen de manera general las mismas formas también por naturaleza (*phúsei*). Pues la experiencia acaecida es semejante (*hómoia*), pero carece de nombre. La habilidad es análoga a la naturaleza (*mimeîtai gàr he téchne tèn phúsin*), porque también la digestión del alimento en el cuerpo (*he tês trophês en tôi sómati pépsis*) es semejante (*homoía*) a la acción de hervir (*hepsései*). Pues también resulta por el calor del cuerpo en lo húmedo y en lo caliente. Además, algunas indigestiones (*apepsíai*) son semejantes (*hómoiai*) a la acción de escaldar (*têi molúnsei*). (*Mete*. 381b 3-9)

Corpus Hippocraticum seja posterior. A sentença aparece também no *De Mundo* do Pseudo-Aristóteles, mas sua presença aí pode ser devida justamente a uma influência aristotélica" (Veloso, 2004: 269-270) [el destacado es mío].

[33] El efecto del calor produce la cocción (*pépsis*), cuyas especies son: el madurar (*pépansis*), el hervir (*hépsesis*) y el asar o grillar (*óptesis*) (*Mete.* 379b 12). Por otra parte, las especies del frío son: la crudeza (*omótes*), el escaldar (*molúnsis*) y el quemar (*státeusis*) (*Mete.* 379b 13-14).

Mediante esta enunciación del principio tmp, Aristóteles explica la analogía entre el ámbito de la técnica y el de la naturaleza en relación con estos procesos. De hecho, ilustra esta correspondencia con la semejanza (*hómoia*, 381b 5) que existe entre el proceso digestivo en el cuerpo y la técnica del hervor. La acción de hervir –que en *Mete*. 380b 13-16 es definida como la cocción por medio del calor húmedo– es semejante (*homoía*) a la digestión del alimento, en la medida en que esta deviene por causa del calor del cuerpo en lo húmedo y en lo caliente (*Mete*. 381b 7-8). De igual modo, asegura que algunas clases de indigestiones son semejantes (*hómoiai*, *Mete*. 381b 9) a la acción de escaldar. Los tres empleos de *hómoia* (346b 5, 7 y 8) a lo largo del pasaje revelan que lo que Aristóteles pretende establecer aquí es el paralelismo entre las diversas técnicas de cocción y los procesos digestivos en el cuerpo. Atestigua esto la equivocidad del vocabulario empleado, así, por ejemplo, el término griego *pépansis* puede aludir tanto a la cocción de los alimentos, a la maduración de un fruto como a la digestión. Aunque esta enunciación del principio tmp se refiera a la analogía que guardan las técnicas de cocción respecto de los procesos digestivos en la naturaleza, estas tienen como finalidad facilitar la digestión del alimento en el cuerpo y, en este sentido, no solo son análogas, sino también complementarias a la naturaleza. De modo que, además de la expresa referencia a la analogía entre ambas, hay una tácita alusión al carácter complementario que las artes tienen con respecto a los fines de la naturaleza.[34]

Las diversas enunciaciones del principio tmp, así como las frecuentes referencias en los tratados científicos a las analogías específicas de la naturaleza con el arte y del arte con la naturaleza obligan a reconocer la importancia de este principio y su amplia significación en el corpus. Como hemos visto en el análisis precedente, este principio –especialmente según la formulación de *Phys*. II 8, de *Protr*. B 13 e incluso de *Mete*. IV 3– pone en evidencia la

[34] En un sentido semejante se pronuncia Granger, quien ante la pregunta sobre el significado de imitar y completar la naturaleza remite a este pasaje de los *Meteorológicos*: "*Although Aristotle does not say that boiling and digestion have the same end, he may believe that they both prepare food, through analogous means, for the sake of nourishment*. Agriculture might be another example of imitation. Just as in nature, plants are brought to their maturity from their seeds through a sequence of stages for the sake of providing food for humans. But in agriculture plants are also brought to their maturity (and harvested) under the supervision of farmers. Perhaps completion is the development by an art of the raw material provided by nature, so that the material may become suitable for the construction of artifacts" (1993: 171-172) [el destacado es mío].

analogía (*mimeîtai*) que existe entre el arte y la naturaleza como modos diversos del devenir y, fundamentalmente, revela que las habilidades existen para ejecutar (*epiteleî*) los fines de la naturaleza. El hombre, en cuanto pertenece a la clase de animales que no recibe a través de sí misma toda la naturaleza, requiere de las habilidades para su desarrollo y, en definitiva, para poder cumplir con su fin natural.[35] La agricultura, la medicina, la arquitectura, el arte poético y, en general, todas las habilidades viabilizan dicho desarrollo ya sea facilitándole al hombre los medios para su alimentación, procurándole su bienestar físico, ofreciéndole los instrumentos para la construcción de su hábitat o favoreciendo su educación a través de la adquisición de conocimientos. Las distintas formas de representación artística fueron el principal instrumento de comunicación del saber colectivo desde el período arcaico, constituyendo el fundamento de toda la *paideía* griega (De Angeli, 1988: 38-41). Precisamente, en la *Política* (1337a 1-3) reconoce que este es el propósito al que todo arte y educación apuntan: "pues todo arte y educación tienden a completar lo que le falta a la naturaleza" (*pâsa gàr téchne kaì paideía tò prosleîpon boúletai tês phúseos anapleroûn*). Ahora bien, si tenemos en cuenta que la habilidad mimética es, según Aristóteles, la capacidad con la que la naturaleza ha dotado al hombre para la adquisición de los primeros conocimientos y que los distintos géneros poéticos –en cuanto derivados de esta habilidad ingénita– posibilitan formas más elaboradas de aprendizaje, no es posible desconocer, entonces, la significación que el principio TMP tiene cuando se aplica específicamente a este grupo de artes, aun cuando no haya sido formulado por el filósofo con relación a ellas.

IV. 2. Las referencias a la *phúsis* en la *Poética*

Hemos visto que Aristóteles en sus obras suele dar cuenta del paralelismo entre las artes y la naturaleza mediante analogías en las que los ejemplos de las primeras sirven para iluminar las obras de la naturaleza. Contrariamente, en la *Poética*

[35] "The higher we ascend in the scale of being, the more does nature need assistance in carrying out her designs. Man, who is her highest creation, she brings into the world more helpless than any other animal, –unshod, unclad, unarmed [...]. *By means of the rational faculty of art, which nature has endowed him richly, he is able to come to her aid, and in ministering to his own necessities to fulfill her uncompleted purposes*" (Butcher, 1951: 118) [el destacado es mío].

puede observarse que emplea analogías de naturaleza orgánica para ilustrar el arte particular del poeta (Gallop, 1990: 145). La referencia a modelos orgánicos, así como la frecuente mención de los animales y, fundamentalmente, del carácter connatural de la habilidad mimética son algunos de los indicios que revelan la importancia de las alusiones –tanto tácitas como expresas– a la *phúsis* y que, a su vez, impulsan a evaluar su significación dentro y fuera de la obra.

En las consideraciones metodológicas preliminares de la *Poética*, Aristóteles propone comenzar la investigación a partir de las cosas primeras conforme a la naturaleza (*katà phúsin*, *Poet*. 1447a 12). Asimismo, afirma que las dos causas que engendraron (*gennḗsai*) a la poética son naturales (*phusikaí*, *Poet*.1448b 4-5). Sin duda, el vínculo conceptualmente más estrecho con la naturaleza está dado por el carácter connatural (*súmphuton*, *Poet*.1448b 5) que tiene la habilidad mimética en el hombre, la cual lo diferencia de los demás animales (*tôn állo̲n zó̲io̲n*, *Poet*.1448b 7). Por otra parte, ejemplifica el placer que en todos los hombres producen las imágenes apelando al hecho de que la observación de ciertas cosas resulta penosa, pero que se experimenta regocijo al contemplar las más exactas imágenes de ellas, como es el caso de las figuras de las fieras más indignas y de los cadáveres (*theríon te morphàs tô̲n atimotáto̲n kaì nekrô̲n*, *Poet*. 1448b 12).

Además, a lo largo de la obra hay una visión orgánica tanto del surgimiento de la poesía como del posterior desarrollo de los géneros poéticos. Así, por ejemplo, en *Poet*. 1448b 20-24 afirma que la habilidad mimética, la armonía y el ritmo son, en los hombres, conforme a la naturaleza (*katà phúsin*) y, entre ellos, los naturalmente mejor dotados (*hoi pephukótes*) avanzaron progresivamente, partiendo de sus improvisaciones, y de este modo engendraron (*egénne̲san*) la poesía. En *Poet*. 1449a 3-4 señala que los poetas se inclinaron hacia cada uno de los géneros conforme a su propia naturaleza (*katà tè̲n oikeían phúsin*) e incluso sostiene que fue la naturaleza misma la que encontró el metro adecuado a los diálogos (*autè̲ he̲ phúsis tò oieîon métron eûre*, *Poet*.1449a 23-4). De acuerdo a esta visión evolutiva de los géneros poéticos, se pregunta si acaso la tragedia alcanzó o no su pleno desarrollo (*tò mèn oûn episkopeîn ei ára échei é̲de̲ he̲ trago̲idía toîs eídesin hikano̲s è̲ oú*, *Poet*.1449a 7-8), a lo cual responde afirmativamente cuando dice que, luego de muchos cambios, esta se detuvo porque alcanzó su propia naturaleza (*epeì ésche tè̲n hautê̲s phúsin*, *Poet*.1449a 14-15).

Asimismo, emplea analogías zoológicas con el propósito de ilustrar el orden y la extensión que deben tener el *múthos* trágico y el épico para ser

bellos: así como en el orden de la *phúsis*, la magnitud de los seres bellos es la que los hace fácilmente visibles en su conjunto –un animal, para ser hermoso (*kalòn zôion*), no puede ser demasiado pequeño, porque su visión sería confusa, ni demasiado grande, porque su unidad y totalidad escaparían a la percepción del espectador–, de igual modo en el ámbito de la poética la magnitud adecuada para que el *múthos* trágico resulte bello es aquella que permite que este sea fácilmente recordable (*Poet*. 1450b 34-1451a 4). En el caso de la epopeya, asegura que la acción debe ser entera, completa, y debe organizarse según el orden de principio, medio y fin, para que, como un ser vivo único y entero (*hosper zôion hèn hólon*), produzca el placer que le es propio (1459a 17-21). Por lo demás, en el resto de la obra hace otras alusiones menos directas a la naturaleza, como cuando detalla los seis elementos que conforman la tragedia afirma que el pensamiento y el carácter son las causas naturales de la acción (*péphuken aítia*, 1450a 1) y cuando se refiere al límite adecuado a la acción trágica se apoya en la naturaleza de la misma para sostener que este es siempre el mayor (*ho dè kat' autèn tèn phúsin toû prágmatos hóros*, *Poet*. 1451a 9).

En sus consideraciones acerca de la elocución (*léxis*) y de sus recursos, asevera que la habilidad para construir metáforas no puede tomarse de otros y que es una cualidad natural (*euphuías*, *Poet*. 1459a 7).

Por último, más allá de las innumerables interpretaciones que se han dado acerca del significado que en *Poet*. 6 tiene la referencia a la catarsis (*kátharsis*),[36] se trata de un término que proviene del campo de la medicina, puesto que originalmente alude a la purgación de los humores corporales, y que por analogía extendió su alcance semántico hacia la esfera de las emociones.[37]

Además de las referencias tácitas y expresas a la *phúsis*, destaca aquellos aspectos de la técnica poética que son análogos a la naturaleza. En cuanto a la correspondencia con el finalismo natural, en *Poet*. 1450a 22-23 declara que el fin al que apunta la tragedia es la trama (*múthos*), y que esta es lo

[36] Cfr. Halliwell (1998: 350-356), García Yebra (1992: 379-391) y Golden (1969: 145).

[37] Este término es frecuentemente empleado por Aristóteles en sus tratados naturales, por ejemplo en *HA* 573a -574b, 582b 1-30; en *GA* 727b-728b, 774a, etcétera. Además, en *Pol.* VIII emplea el término para referirse al efecto que en los oyentes producen determinados tipos de música. En su interpretación, Golden (1969: 147-148) sostiene que existe una correspondencia entre la *mímesis* y la *kátharsis* como procesos de carácter cognitivo: "for both Plato and Aristotle *mimesis* is a learning process which reaches its natural climax in *katharsis*, a state of intellectual clarification" (Golden, 1969: 153).

más importante de todo (*ho mûthos télos tê̱s tragoidías, tò dè télos mégiston hapánton*). Respecto del paralelismo con la estructura hilemórfica de la naturaleza, en el caso del arte poético también es la trama la que aporta la forma, mientras que las restantes partes, pensamiento, carácter, elocución, canto y espectáculo, son las que proporcionan la materia.

Luego de atender a las diversas y numerosas formas en las que Aristóteles hace referencia a la naturaleza a lo largo de la *Poética*, cabe preguntar si acaso las emplea simplemente para ilustrar las características de la técnica poética o si, además, comportan una significación teórica. Aunque se trata de una cuestión prácticamente ignorada por la literatura especializada, sin embargo hay algunos autores que, por diferentes razones, destacan su relevancia.[38]

Así, por ejemplo, al final del primer estudio de *La metáfora viva,* Ricoeur asegura que estas apariciones de la palabra *phúsis* "merecen ser observadas, pues constituyen una red cerrada de alusiones fuera de la *Poética*" (1977: 67 n. 68). A su juicio, revelan el carácter ineluctablemente referencial de la mimesis, lo cual no implica una sumisión del arte poético a la naturaleza, sino, por el contrario, el "reinado" que ella ejerce sobre toda forma de producción. A pesar de que la *phúsis* es la referencia última de la mimesis, las consideraciones sobre la composición del *mûthos* revelan el carácter creador que para Aristóteles tiene el arte poético. De hecho, la expresión "el arte imita la naturaleza" evidencia –según el autor– la tensión que existe en el seno mismo de la idea aristotélica de mimesis, puesto que a la vez refiere a la conexión y a la diferenciación que existen entre el arte y la naturaleza.[39] Para Ricoeur las alusiones a la naturaleza atestiguadas a lo largo de la obra remiten fuera de ella, más precisamente hacia la esfera de la metafísica, por cuanto muestran que la función ontológica del discurso

[38] En sus trabajos sobre la relación entre el arte y la naturaleza en la Antigüedad clásica, Close (1969: 472; 1971: 173) señala que Aristóteles no desarrolla ninguna teoría sobre esta cuestión en la *Poética*. Si bien es cierto que no es posible hablar de una teoría sobre esta relación, como indica Ricoeur: el concepto de naturaleza no es tratado como tal en la obra, pero vuelve sin cesar como un "concepto operatorio".

[39] Aunque el principio TMP comporta, como todo vínculo de semejanza, o analogía a la vez un discriminante y un conector, Ricouer erróneamente circunscribe su uso al ámbito de la poética, la que, a su juicio, ya habría conquistado, en el pensamiento del filósofo, su plena autonomía: "Aristóteles se ha impuesto no usar del concepto de imitación de la naturaleza más que dentro de los límites de una ciencia de la composición poética que ha conquistado su plena autonomía." (1977: 70). Como hemos visto, esta fórmula es enunciada en distintas obras del corpus aristotélico, pero no en la *Poética*, en la que solo puede hallarse la frecuente referencia a la naturaleza.

poético/metafórico no solo es recordar que todo discurso pertenece al mundo, sino fundamentalmente actualizar lo real o –dicho en sus propios términos– expresarlo *vivo*.[40]

Más recientemente, Virginia Aspe (2005: 201, 208) se ha apoyado en estas referencias así como en algunos pasajes de *Phys*. II para sustentar su idea de que existe un sentido generativo de la mimesis en *Poet*., además del tradicionalmente reconocido sentido cognoscitivo. Aspe sostiene que la mimesis es una capacidad que a través de imágenes genera funciones análogas a la naturaleza y que es capaz de trastocar el curso natural, instaurando una lógica propia. Conforme a esta interpretación, el fin de la capacidad mimética no solo es asemejar, sino también generar nuevas visiones.[41]

Aun cuando ambas lecturas identifican las analogías que pueden hallarse a lo largo de la obra entre la técnica poética y la naturaleza, ninguno de los dos autores –en especial la segunda– evalúa las consecuencias teóricas que a partir de tales alusiones pueden inferirse para las artes miméticas en el pensamiento ético-político aristotélico, ni tampoco intenta vincularlas al principio TMP, lo cual procuro elucidar a continuación.[42]

[40] "Pero la *mimêsis* no significa solamente que todo discurso *es* del mundo. No preserva solamente la función *referencial* del discurso poético. En tanto que *mimêsis phuseôs*, liga esta función referencial a la revelación de lo Real como Acto. La función del concepto de *phusis*, en la expresión *mimêsis phuseôs*, es servir como índex para esta dimensión de la realidad que no pasa en la simple descripción de aquello que allí está dado. Presentar a los hombres *'como haciendo'* y a todas las cosas '*como en acto'*, tal podría ser bien la función *ontológica* del discurso metafórico. En él, toda potencialidad dormida de existencia aparece *como* naciente, toda capacidad latente de acción como *efectiva*. La expresión *viva* es aquello que dice la existencia *viva*" (1977: 71).

[41] Aspe identifica algunos de los pasajes de la obra en los que se revela la analogía entre la *téchne̱* poética y la naturaleza, sin embargo su interpretación de la mimesis aristotélica no parece plausible por varias razones, como, por ejemplo, la imprecisa reconstrucción de la interpretación de la mimesis aristotélica propuesta por Aubenque, la confusa referencia a categorías extralógicas en la *Poética*, la identificación de la mimesis artística con un silogismo práctico. Sobre esto último, cfr. la réplica de Ross (2005: 237).

[42] Ricoeur (1977: 69) contrapone el uso temático de la fórmula "el arte imita la naturaleza" al uso operatorio de *phúsis* en la *Poética*, y asegura que este último no puede prevalecer a aquel. Como se sabe la perspectiva hermenéutica del autor se centra aquí en la construcción de una teoría de la metáfora y no en una consideración general de la mimesis aristotélica, la cual, para sus fines, ocupa un lugar subsidiario. De ahí que más que oponer ambos usos como él propone, sin duda parece más apropiado considerar la continuidad que hay entre ellos en el pensamiento de Aristóteles.

IV. 3. Las artes miméticas, análogas y complementarias a la naturaleza

La reticencia de la crítica contemporánea a considerar la vinculación que en el pensamiento de Aristóteles existe entre las artes miméticas y la naturaleza puede entenderse como un intento por eludir la tradicional interpretación realista, conforme a la cual dichas artes estarían constreñidas a duplicar la realidad, y, sobre todo, por deshacerse de la fuerte impronta de la tradición cultural, iniciada en la Antigüedad tardía. Probablemente, aquello que los críticos temen es que este grupo de artes pierda su singularidad como técnica cuyo objeto son las acciones humanas. Sin embargo, hemos visto que las diversas alusiones a la naturaleza atestiguadas en la *Poética* desmienten los intentos por desvincular a las artes miméticas de la *phúsis*, pues si bien es cierto que, como en el resto de las obras del filósofo, dichas alusiones tienen un valor ejemplar, también ponen de manifiesto que este grupo de artes *se origina en* y *es parte de* la naturaleza, lo cual se evidencia en aquellas referencias que destacan el carácter connatural de la habilidad mimética, la armonía y el ritmo. Además estas, a su vez, revelan que no es lícito cuestionar –como lo hace Halliwell (2002, 1999*c*, 1998)– la aplicación del principio TMP al caso particular de las artes miméticas, en la medida en que legítimamente ese principio se aplica a todas y cada una de las habilidades. Al igual que las restantes artes, las miméticas son análogas (*mimeîtai*) a la estructura teleológica e hilemórfica de la naturaleza.

Asimismo, en cuanto son formas de aprendizaje y de educación de los ciudadanos y de los habitantes de la *pólis* son complementarias a la naturaleza, en la medida en que ejecutan (*epiteleî*) el desarrollo de la capacidad cognitiva innata con que esta ha dotado al hombre (Suñol, 2005: 125). Es sumamente importante reconocer y destacar el carácter complementario de las artes miméticas, gracias al cual se puede entender el lugar destacado que ellas ocupan en el pensamiento del filósofo. En este sentido, es preciso subrayar que desde las formas más elementales de la mímica hasta las más elevadas de la música y de la producción trágica permiten que todos los hombres –desde los más cultos hasta los más bajos– participen, ya sea como espectadores o como hacedores, de una actividad productiva que no apunta a la necesidad, sino al placer (*Metaph*. 980b 20-21). Además, dado que los ciudadanos no deben intervenir –según Aristóteles– como hacedores, sino solo como espectadores u oyentes de tales artes, ciertamente puede afirmarse que ellas de algún modo

anticipan la actividad humana más alta y más propia para la cual únicamente está destinado un grupo selecto de ciudadanos: la contemplación.

En definitiva, no es posible –como paradigmáticamente propone Halliwell, entre los críticos contemporáneos– desvincular el principio TMP enunciado fuera de la *Poética* de la comprensión de la habilidad mimética y de las artes miméticas allí tratadas, pues, aun cuando Aristóteles no hubiera empleado el vocabulario mimético en su formulación, de igual modo valdrían estas consideraciones para las artes miméticas, en la medida en que el carácter complementario de las mismas con respecto a la naturaleza no depende del uso de dicho vocabulario. El hecho de reconocer y de subrayar la vinculación que las artes miméticas necesariamente tienen con la dimensión natural en la cual se originan y, a su vez, subsumirlas bajo ese principio general no pone en riesgo –como sugiere Bien (1964)– su especificidad práctica, esto es, en cuanto que versan sobre las acciones humanas.

De modo que no es correcto afirmar que en el pensamiento aristotélico haya dos clases de mimesis, una aplicable al ámbito de la filosofía de la naturaleza y otra, a la poética, puesto que, como hemos visto a lo largo de la presente indagación, el vocabulario mimético tiene un amplio espectro semántico en el corpus y que, independientemente de la esfera donde se emplee y de si ella comporta o no cierta intencionalidad, este siempre remite a formas más o menos laxas de semejanza, de correspondencia o, incluso, de analogía.

En conclusión, debido a que la habilidad mimética y las artes que derivan de ella posibilitan el noble ejercicio del ocio puede decirse que ellas prefiguran la actividad teorética y que, en este sentido, constituyen una aproximación hacia el fin que la naturaleza ha establecido para el hombre.[43]

IV. 4. Breve historia sobre su génesis y su desarrollo histórico

La familiaridad y la recurrencia con la que Aristóteles se refiere al principio TMP sugieren que está haciendo alusión a una idea ampliamente difundida

[43] A partir de su interpretación metafísica de la fórmula TMP y de la definición de la poética como *mímēsis práxeos*, Aubenque (1981: 482) asegura que la producción humana al imitar y al perfeccionar la naturaleza la hace casi necesaria, y al llevar al hombre hacia su vocación contemplativa es un correctivo de su escisión, “una aproximación infinita al ocio, a la paz, a la unidad”.

en su época. De hecho, hay quienes aseguran que Demócrito e Hipócrates son los padres de esta teoría (Düring, 1961:187 *ad* 13). Sin embargo, esto no parece fácilmente demostrable, puesto que todos los intentos por reconstruir la prehistoria de este principio se apoyan en pasajes cuya datación y, en algunos casos, cuya autenticidad resultan muy inciertas. A pesar de ello, no es posible soslayar su consideración por cuanto resultan significativos para comprender el origen y la historia efectual de este precepto, que a partir del Renacimiento se constituyó en axioma de la reflexión filosófica acerca del arte, así como de la producción artística.

En el siglo v a. C. estaban difundidas en Grecia teorías evolutivas sobre la cultura y la sociedad humana, conforme a las cuales las artes o las habilidades (*téchnai*) habrían surgido como resultado de la necesidad y como forma de lograr cierto dominio frente a la fortuna (*túchē*) (Nussbaum, 1995: 137-138). En efecto, la necesidad de supervivencia habría determinado el surgimiento de los primeros rudimentos de vida social, los cuales paulatinamente evolucionaron hacia formas superiores de organización.[44] Demócrito es uno de los filósofos que adhiere a esta concepción evolucionista de la cultura como hija de la necesidad y, en conformidad con ella, sostiene que las habilidades humanas (*téchnai*) se originan en la naturaleza (*phúsis*), en cuanto ellas son imitaciones de las destrezas de los animales.

> De manera verosímil al aprender (*epì tôi manthánein*) somos bufones (*geloîoi*) de los animales que son dignos de respeto, pues Demócrito demuestra que hemos devenido alumnos (*mathētàs*) de estos en las cosas más importantes (*en toîs mégistois*): de la araña en el tejer y el zurcir, de la golondrina en la construcción, y de los melodiosos cisne y ruiseñor, en el canto, conforme a la imitación (*katà mímēsin*). (Plut., *De sollertia animalium* 20, 974 A 6-10)[45]

Este testimonio de Plutarco manifiesta la relevancia que Demócrito les atribuye a las artes o habilidades humanas, ya que las califica como las cosas más importantes (*en toîs mégistois*). Asimismo, muestra que las *téchnai* tienen

[44] Guthrie asegura que esta concepción puede hallarse "idéntica en sus líneas generales y en muchos de los detalles, en Esquilo, en Eurípides, en Critias, en Protágoras, en el hipocrático *Sobre la medicina antigua* y en la fuente, evidentemente del siglo v, de la prehistoria que aparece en Diodoro I, 8" (1991: 480).

[45] Cfr. Diels-Kranz (1952: 173 *ad* frag.154) y Cherniss-Helmbold (1957: 406-407 *ad* 20).

un origen doblemente natural, pues no solo surgen para satisfacer necesidades naturales del hombre –la vestimenta, el hábitat y el canto, significativamente, son puestos en un mismo nivel–, sino que además imitan las destrezas ingénitas de otros animales.[46] El modo en que las habilidades son sucesivamente presentadas sugiere que el *katà míme̲sin* se refiere solo a la última de ellas, pero aun en ese caso resulta manifiesto que todas las habilidades humanas son aprendidas de los animales mediante la imitación de sus comportamientos.[47] Como se ha dicho, uno de los aspectos importantes de este pasaje reside en que la *míme̲sis* es entendida como 'aprendizaje' (*máthe̲sis*).[48]

Algunos intérpretes aseguran que es preciso distinguir este pasaje de la formulación aristotélica del principio tmp. Más aun, Halliwell (2002: 154 n. 5) sostiene que, cuando el Estagirita asegura en su *Historia de los animales*: "En términos generales, pueden observarse en la vida de los demás animales muchas analogías/semejanzas (*mimé̲mata*) con la vida humana" (612b 18-22), parece querer corregir esta concepción de las *téchnai* como emulaciones de los animales, ya que habla de analogías o de semejanzas, pero no de imitaciones. Si bien es cierto que este empleo de *mimé̲mata* debe ser comprendido como una analogía en el marco de la concepción biológica aristotélica de la *scala naturae*, de ello no puede inferirse que Aristóteles pretenda hacerle una corrección al filósofo atomista.[49] La comparación de los comportamientos humanos y animales, y la alusión a la construcción del nido de la golondrina son los únicos indicios que vinculan este pasaje con el fragmento de Demócrito (frag. 154 DK). No obstante, este puede ser considerado como un

[46] Según el testimonio de Filodemo, para Demócrito (frag.144 DK) la música era un arte reciente porque no surgió de la necesidad, sino de la abundancia ya existente. Cfr. Poratti y otros (1997: 358-359 n. 283).

[47] Else sostiene que solo en el caso del canto se podría hablar de similitud (*mimesis*) entre la destreza de un animal y una habilidad humana, mientras que en los otros dos ejemplos –tejer, zurcir y construir– se trataría de una analogía: "Bird song and song are genuinely similar processes, physiologically and psychologically, on both the producing and the receiving (listening) side while nest building and house building are only *analogous* ones" (1958: 83).

[48] "Stellen wir das Demokritzitat bei Plutarco *De sollert. anim*. 20, p. 974a, an die Spitze, weil es zugleich *Mimesis* als *máthēsis* umfaßt" (Koller, 1954: 58).

[49] Kugiumutzakis asegura que en el pasaje de Demócrito está presente la idea de la imitación de los comportamientos entre especies y, a su juicio, esta es una actividad creativa e intencional de reproducción, de complementación y de perfección de un modelo: "It is an inventive re-creation of a new human product (e.g. house), the model of which can be found in nature (a swallow's nest)" (1998: 83). El autor sostiene que hay continuidad entre Demócrito y Aristóteles. Pero, a mi entender, no es posible establecer ni una continuidad plena entre ambos, ni –como sostiene Halliwell– una completa distinción.

antecedente significativo de la concepción aristotélica, puesto que anticipa de manera rudimentaria la idea de la raigambre natural de las *téchnai* y la correspondencia entre el arte y la naturaleza.[50]

A pesar de que es imposible decir de manera exacta cuándo o de qué fuente precisa surgieron las generalizaciones acerca de la relación entre el arte y la naturaleza, se sabe que también circulaban en las escuelas de medicina. En el *De victu* I (X-XXIV) –tratado dedicado a la nutrición que está incorporado al corpus hipocrático, pero que al parecer no fue escrito por Hipócrates, y cuya composición se sitúa aproximadamente hacia el año 400 a. C. (Jones, 1953: xxxviii-xlviii)– se afirma que las diversas *téchnai*, por ejemplo, la adivinación, la carpintería, la construcción, la escultura, la música, la gramática y hasta la fabricación de canastos imitan la naturaleza humana y que, a su vez, esta imita el fuego cósmico.[51] Como advierte Close (1969: 468), esta clase de generalizaciones es uno de los varios lugares comunes del discurso ilustrado de los siglos v al iv a. C.[52] La antinomia entre lo natural y lo convencional, entre *phúsis* y *nómos*, es uno de los tópicos centrales de las discusiones sofísticas.

Por su parte, Platón en sus diálogos hace varias alusiones a la relación de las *téchnai* con la *phúsis*. A diferencia de sus predecesores materialistas (*Leg*. 889c-d) y de su principal discípulo, reconoce la anterioridad absoluta del arte frente a la naturaleza (*Leg*. 892b 6-8), en la medida en que considera a esta como el producto de un arte divino (*theíai téchnēi*, *Soph*. 265e 3). Contradiciendo una prolongada tradición interpretativa, algunos estudiosos

[50] También Jenofonte en sus *Memorabilia* III 10 –que datan de mediados del siglo iv a. C.– introduce, en el marco de un hipotético diálogo entre Sócrates y el pintor Parrasio, la idea de la imitación del carácter. Sócrates le demuestra que no solo aquello que es visible es imitable, sino que también el carácter del alma puede ser representado, esto es, la nobleza, la dignidad, la vileza y el servilismo, la prudencia y la inteligencia, la insolencia y la vulgaridad. Koller (1954: 62) sustenta en este pasaje su doctrina de la expresión (*Ausdrucklehre*), la que a su juicio se habría originado en el movimiento del cuerpo y en el baile. Cfr. Halliwell (2002: 15 n. 35).

[51] Cfr. Halliwell (2002: 15 n. 34, 121 n. 11, 153 n. 5), Kugiumutzakis (1998: 82-83) y Koller (1954: 58-63).

[52] Close realiza un detallado rastreo de los lugares comunes que, sobre la relación entre el arte y la naturaleza, circulaban en la Antigüedad clásica y que tuvieron una influencia seminal en la Edad Media y en el Renacimiento. El autor presenta estas nociones en el siguiente orden: *1*. el arte imita la naturaleza; *2*. el arte complementa o perfecciona a la naturaleza; *3*. el arte está basado en la experiencia o en el estudio de la naturaleza; *4*. el arte y la naturaleza en la teoría educacional; *5*. el arte hace uso del material de la naturaleza; *6*. el arte tiene sus comienzos en la naturaleza; *7*. el arte es inferior a la naturaleza; *8*. la naturaleza es un artista.

atribuyen a Platón el origen del principio TMP e incluso aseguran que este, originariamente, tendría una función destructiva respecto de las artes miméticas.[53] Pero, teniendo en cuenta el carácter demiúrgico de la concepción platónica de la naturaleza, no parece adecuado remontar a él los orígenes de dicha teoría.

Es, sin duda, en Aristóteles en quien por primera vez, se encuentra la formulación expresa del principio y, aunque se inspire en las ideas que sobre esta cuestión circulaban en su época, las integra en el marco de su concepción teleológica de la naturaleza.[54] A pesar de que frecuentemente emplea las analogías técnicas para ilustrar su proceder, ello no supone, como en el caso de Platón, la postulación de un carácter demiúrgico universal ni tampoco –como se suele afirmar– una subrepticia tecnificación de la naturaleza en la medida en que esta responde a una finalidad inmanente.[55]

[53] Apoyándose en los pasajes de *Leyes* X, *República* X, y *Sofista* 265e, Close (1971: 169) asegura que únicamente Platón puede ser visto como la autoridad que, en la Antigüedad, vincula este principio a las artes miméticas. Por su parte, Bien (1964) asegura que el origen del teorema de la imitación de la naturaleza es platónico y no aristotélico, y que su función primigenia debe ser comprendida en el marco del rol destructivo del arte en el contexto político-educativo de la *República*.

[54] A juicio de Mansion (1946: 257 n. 16), la exposición de Aristóteles tiene una forma poco rigurosa y no parece sobrepasar las consideraciones populares de la finalidad de los órganos del cuerpo. Sin embargo, al igual que en el resto de su filosofía, el Estagirita toma como punto de partida las opiniones comunes de la mayoría de sus coetáneos sometiéndolas luego a su propia elaboración filosófica.

[55] No hay acuerdo en la literatura especializada con respecto a la consideración que existe en Platón y en Aristóteles sobre la relación *téchne-phúsis*. Close (1971: 175 n. 41) intenta establecer una continuidad entre los filósofos y asegura que Aristóteles repite de manera explícita e implícita algunas generalizaciones comunes y distinciones hechas por Platón, sin modificarlas sustancialmente. Por su parte, Mansion (1946: 197 n. 6, 229-230 n. 7 y 8) señala que no hay un verdadero paralelismo en el uso hecho por ambos de la relación arte-naturaleza para explicar el devenir natural, pues el primero le otorga una significación metafísica, mientras que el segundo mantiene sus consideraciones relativas al arte en el plano puramente humano y emplea la analogía entre ellos con un propósito pedagógico. En razón de esto, asegura que el alcance doctrinal de dicha relación en el corpus aristotélico es mucho más limitado que en Platón. Solmsen subraya la singularidad del pensamiento aristotélico sobre esta cuestión: "Nature cannot go through the phase of intellectual analysis, Aristotle has not endowed it with a mind or consciousness, nor does he ever in his biological treatises present *physis* as performing a reasoning process comparable to those of the Platonic Demiurge […] Aristotle has inherited the craftsmanship scheme from the Academy and that in the sober, scientific medium of his treatises there was no place for symbols or mythical figures […] In the history of teleology Aristotle's *physis*, which works toward its ends without being an intellect or having intellectual characteristics, may be regarded as an episode between two systems in which purposeful operation is, as we should expect, associated with intelligence and supreme knowledge" (1963: 495).

IV. 4. 1. Su comprensión artística

En la primera parte de este capítulo, hemos visto que en las distintas formulaciones del principio TMP Aristóteles no hace ninguna alusión especial a las artes miméticas, sino que de manera general se refiere al carácter complementario y analógico que *todas* las artes tienen respecto de la naturaleza. Pese a ello, son varios los testimonios que revelan que, de manera temprana y quizás en el seno mismo de la tradición peripatética, el principio se aplicó de manera exclusiva a las artes miméticas, y que esta clase de interpretación devino un lugar común a partir de la Antigüedad tardía (Close, 1971:169 n.16). Así por ejemplo, en el *De mundo* (396b 7-20) –tratado que erróneamente fue atribuido a Aristóteles, pero cuya fecha de redacción es probablemente el siglo I a. C. o, según ciertos autores, el I o II– se afirma que las *téchnai* imitan la naturaleza, porque al igual que esta producen la armonía a partir de los contrarios (Close, 1969: 468 n. 4, 472; 1971: 172 n. 31). El desconocido autor del tratado ejemplifica dicha oposición, en el caso de la pintura, mediante la combinación de los colores, esto es, blanco y negro, amarillo y rojo; de las notas: graves y agudas, largas y breves, en el de la música, y de las letras: vocales y consonantes, en el de la gramática.[56]

Sin embargo, el testimonio más significativo de la temprana interpretación artística del principio TMP es la anécdota que relata Plinio el Viejo en su *Naturalis historia* –obra que data del siglo I y que fue una de las más difundidas durante el Renacimiento–. Este toma el reporte del erudito, historiador y biógrafo peripatético Duris de Samos (*fl.* 300 a. C.), quien, a su vez, se apoya en el testimonio de quien fuera el escultor favorito de Alejandro Magno, Lisipo de Sicione. Se sabe que este originalmente era un trabajador del bronce y que fue impulsado a aventurarse en el arte estatuario gracias al pintor Eupompus (s. IV a. C.), quien, al ser interrogado con respecto a cuál de sus predecesores tomaba como modelo, respondió señalando a un grupo de hombres: "hay que imitar la naturaleza misma y no a un artista" (*naturam ipsam, non artificem, imitandam, NH* XXXIV 61).[57]

[56] Tanto el pasaje de *De victu* como el de *De mundo* parecen, por su estilo, escritos por Heráclito; sin embargo no puede atribuírsele la autoría de ninguno de ellos.

[57] El libro XXXIV de la *NH* de Plinio (23-79), al igual que los dos siguientes, son especialmente conocidos por la reseña que ofrecen acerca de la historia del arte antiguo. Cfr. Le Bonniec (1953: 14).

En el encuentro ficticio entre Lisipo y Eupompus hay una alusión tácita a la disputa existente entre dos escuelas de broncistas:[58] entre aquellos que, como Policleto, preconizan un canon teórico, y quienes, como Lisipo, aspiran a una forma relativa de realismo, puesto que pretenden ser fieles a la apariencia de las cosas.[59] La respuesta de Eupompus puede ser entendida como derivación artística –y más precisamente pictórica del principio aristotélico– o vincularse a la teoría platónica de la mimesis como imitación de las apariencias (Halliwell, 2002: 352-353 n. 18). Pero ambas perspectivas de la representación artística se contraponen al precepto retórico por entonces vigente de la imitación de los predecesores. Por otra parte, el origen peripatético de la fuente permite suponer que la interpretación pictórica de la formulación aristotélica habría sido efectuada en la propia escuela de Aristóteles, no mucho después de su muerte o incluso durante su vida. En suma, la relevancia de esta anécdota reside no solo en que es uno de los casos más antiguos de interpretación del principio de la imitación de la naturaleza como un precepto del arte mimético, sino fundamentalmente en su rica ambigüedad, la cual prefigura la compleja e intrincada historia posterior del principio. Asimismo, entre los testimonios que refrendan la aplicación del principio TMP a las artes miméticas se deben consignar los comentarios a la *Física* de Juan Filopón (*fl.* 530) y Simplicio (*fl.* 527-565), ambos discípulos de Ammonio, quienes apelan a la pintura y a las artes plásticas para ilustrar la afirmación de *Phys*. 199a 16-17.

58 Desde una perspectiva cronológica, el encuentro entre Eupompus –contemporáneo de Zeuxis– y Lisipo de Sicione –contemporáneo de Alejandro Magno– es posible. No obstante, esta anécdota parece tener un carácter artificioso. Este recurso solía tener como finalidad establecer relaciones ficticias, y en algunos casos cronológicamente imposibles, entre personalidades eminentes de dos generaciones sucesivas. Le Bonniec (1953: 56, 230 *ad* § 61 n. 2).

59 Solo en *NH* XXXV se explicita el sentido en el que debe comprenderse el realismo de Lisipo, principal ejemplo de esta escuela de broncistas: "los antiguos representaban a los hombres tal como son, él tal como parecen ser". Para Le Bonniec, no tiene sentido unir esta frase a ciertos lugares comunes de la crítica literaria donde se opone a los escritores que representan los hombres tal como son con aquellos que los representan tal como deberían ser. Mientras que Policleto considera a los seres como realidades mensurables y racionales, Lisipo los trata como apariencias sensibles "le véritable réalisme consiste, non pas à reproduire les objets tels qu'ils sont théoriquement, mais tels qu'ils semblent être à la vue […] Lysippe s' écarta de la vérité absolue qui le conduisait à une fausse apparence des objets et introduisit la vérité relative qui donnait à ses ouvrages l'aspect de la nature elle-même'. C' est en ce sens qu'il se montrait fidèle à la doctrine d' Eupompus " (1953: 230 *ad* § 61 n. 3). Para este autor (1953: 235 *ad* § 65 n. 6), los nuevos métodos del escultor parecen relacionarse a las teorías artísticas de Platón, en particular a la de la mimesis presentada en *Sofista* 235a.

Durante la Edad Media el principio aristotélico circuló como precepto de las habilidades no artísticas. En la tradición escolástica, el mismo fue interpretado en dos niveles, a saber, como imitación de la *natura naturans* o bien de la *natura naturata* (Mikkeli, 2002: 117). Con el comienzo del Renacimiento en Italia surge un nuevo interés por el estudio de la naturaleza, el cual abarca todas las esferas del pensamiento y, en particular, de la producción artística. Como hemos visto anteriormente, la cuestión de hasta qué punto el arte puede, de algún modo, ayudar o incluso superar a la naturaleza se constituyó en uno de los temas centrales de los comentarios renacentistas a la *Física*.[60] En conformidad con el predominio del espíritu artístico que caracterizó a esta época, el concepto de la *imitazione della natura* se convirtió en la idea rectora de la teoría artística, siendo en la pintura donde alcanzó su desarrollo más prominente (Carapetyan, 1948: 47-49). Sin embargo, no se trata de un concepto unívoco, ya que lejos de hallar unidad fue empleado en la teoría y en la práctica como "corte de apelaciones de quienes adherían a perspectivas contrastantes".[61] En virtud de ello, puede entenderse que la comprensión de este principio transitó desde el naturalismo realista hasta el idealismo metafísico (Panosfky, 1980: 45).

A través de las interpretaciones más diversas, el principio continuó siendo, durante los siglos XVII y XVIII, lema de la producción y la reflexión artística en Inglaterra, Francia y Alemania. Múltiples factores provocaron que durante la modernidad se produjera un paulatino proceso de desencantamiento y desacralización de la naturaleza que derivó en su expulsión del ámbito estético.[62] Dicho

60 Véase, supra, IV. 1. 1.

61 "Indeed, far from finding a unity in theory and practice of the idea of imitation of nature, we find that the idea is even used *as a court of appeal by the upholders of contrasting views*, as, for example, by the exponents of diatonicism and of chromaticism, or by the polyphonists, the homophonists, and the monodists" (Carapetyan, 1948: 52) [el destacado es mío].

62 Jauss (1995: 105-110) asegura que la ruptura del paradigma de la imitación de la naturaleza se produjo con el advenimiento de la estética de la modernidad, la cual comienza a gestarse con el fracaso de la revolución política de 1789 que impulsó a los filósofos del Idealismo alemán a refugiarse en la estética. Mediante la sacralización de la naturaleza se intenta evitar el pesimismo histórico al que condujo la Revolución francesa. De este modo, se procura salvar a la historia –que ya no puede salvarse a sí misma– por medio de una fuerza mayor: la razón inconsciente de la naturaleza. No obstante, paulatinamente se fue tomando conciencia de la contradicción que implicaba concebir la naturaleza como objeto de ciencia y como compendio de belleza y sublimidad. El reconocimiento de la tosca y necesaria autorreproducción de la *natura naturans*, acorde al predominio epistemológico del paradigma darwinista, es la condición que posibilita la determinación moderna del arte como anti-*phúsis*. Tras la frustración de la esperanza romántica de la vuelta hacia la naturaleza, finalmente la naturaleza fue expulsada del ámbito de la estética.

proceso condujo a la comprensión decimonónica del arte como anti-*phúsis*, la cual se encuentra representada de manera paradigmática en la novela *Au rebours* (1884) de J. K. Huysmans. En el manifiesto esteticista de Oscar Wilde titulado *The Decay of Lying* (1891) se puede observar que el eje del repudio a las concepciones naturalistas del arte se concentró en la figura de Aristóteles y, particularmente, en su principio de la imitación de la naturaleza.[63] Pero en realidad, estas objeciones remiten a la prolongada y compleja historia cultural a la que este principio dio lugar. Además, la inversión programática del mismo muestra su propia dependencia con la tradición mimeticista.[64]

Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX delimitan la definitiva caducidad de este axioma estético no tanto por su programática negación de la mimesis –entendida en el sentido naturalista de copia o réplica de la realidad (Subirats, 1989: 175)–, sino más bien por la drástica subversión del vínculo entre el arte y la realidad que proponen los diversos movimientos.[65] La ruptura del paradigma de la imitación de la naturaleza plantea el desafío de construir nuevos lenguajes estéticos privados del carácter vinculante y ejemplar de la naturaleza, lo cual pone al descubierto la arbitrariedad de los productos del hacer humano.[66]

[63] "Sé por experiencia que mientras más estudiamos el Arte menos importa la Naturaleza. *Lo que el Arte realmente nos revela es la falta de plan de la Naturaleza*, sus curiosas crudezas, su extraordinaria monotonía y su condición absolutamente inacabada. *La Naturaleza tiene buenas intenciones, por supuesto; pero, como dijo Aristóteles, no puede llevarlas a cabo*" (Wilde, 1945: 10) [el destacado es mío].

[64] "Far from constituting the *ne plus ultra* of antimimeticism, actually echoes an ancient notion and, in Wilde's usage, does not so much negates *mimesis* as displace its purpose onto the artlike fashioning of life itself" (Halliwell, 2002: 369).

[65] El repudio vanguardista a la mimesis va más allá de la negación estilística de toda la tradición figurativa precedente: es, en realidad, el síntoma más nítido y evidente del problema medular que atraviesa a las vanguardias en su conjunto, esto es, la relación entre el arte y la realidad. A pesar de la desconcertante diversidad que caracteriza a los distintos movimientos, lo que se procura en todos los casos y de maneras diversas, incluso antitéticas, es establecer la continuidad entre el arte y la vida, quebrar la autonomía moderna del arte con la consecuente pérdida de su función social y de restituirla a la praxis vital. Sea que el arte se comprometa con la realidad histórica –como la escuela de la Bauhaus, Maiakovski y su grupo–, sea que se extirpe al arte del mundo extraartístico y de sus intereses prácticos –como el suprematismo–, sea que se sustituya a la realidad objetiva por un nuevo orden abstracto –como Kandinsky, Mondrian–, sea que se ironice figurativamente sobre el carácter ilusorio y la opacidad del arte –como Magritte–, la realidad es objeto de transfiguración, de sustitución, de construcción y aun de negación, pero en ningún caso de reduplicación. Cfr. Bürguer (1987: 165), Hobsbawm (1999: 45), Tomás (2005: 279-284) y De Micheli (1979).

[66] Blumenberg (1999: 113) señala que la violenta acentuación de lo constructivo y auténtico de la obra de arte que caracteriza las vanguardias representa solo una etapa de transición.

Este breve y fragmentario recorrido a través de la historia del principio estético de la imitación de la naturaleza muestra que esta se inicia en el siglo IV a. C., al parecer entre los propios discípulos de Aristóteles, y que en cierto sentido culmina a fines del siglo XIX. Mediante sus más diversas apropiaciones y desapropiaciones, puede decirse que el principio TMP está de algún modo presente en todas las teorías del arte ya sean miméticas, pragmáticas, expresivas e incluso objetivas.[67] A pesar del lugar canónico y de las innumerables glosas, paráfrasis y citas a las que dio lugar, su comprensión aún hoy sigue siendo evasiva y fragmentaria. Múltiples son las razones que explican su prolongada pervivencia como precepto artístico a lo largo de la historia del arte occidental. Para explicar esta continuidad, los intérpretes apelan a distintos tipos de razones filosóficas, así, por ejemplo, hay quienes refieren al tardío descubrimiento metafísico de la capacidad creadora del hombre,[68] o quienes se apoyan en el desarrollo histórico conceptual de la relación sujeto-objeto,[69] incluso algunos niegan su importancia en la comprensión de la idea de mimesis.[70] Además del simple hecho de que este principio forma parte de

[67] Sigo aquí la clasificación de las teorías del arte propuesta por Abrams (1962: 13-49).

[68] Blumenberg (1999: 91) asegura que este paradigma obstaculizó seriamente el surgimiento de la idea del hombre como "creador", dado que la fuerte tradición metafísica que identifica al ser con la naturaleza determinó que, durante siglos, el hombre no pudiera ver en los productos de su hacer una instancia para su propio reconocimiento y confirmación. La pervivencia de este tópico encubrió por centurias la originalidad humana, considerada como un acto de violencia metafísica. La formulación aristotélica del principio TMP debe ser comprendida en el marco de la metafísica del motor inmóvil, que subsume todos los procesos generativos –naturales y artificiales– a la eterna autorrepetición del absoluto. Aunque la autoconciencia creadora del hombre surgió en el límite entre la Edad Media y la Edad Moderna, su articulación ontológica solo fue posible con el antinaturalismo del siglo XIX, puesto que hasta entonces la legitimidad de la naturaleza era incuestionable. Por su parte, Bien (1964: 29) critica la generalidad de la interpretación de Blumenberg, pues al comprender el arte desde la perspectiva de su fundamento ontológico ignora su compleja relación con el mundo histórico. Asimismo, el hecho de que Blumenberg se refiera a la producción humana en su totalidad resulta ruinoso para el arte debido a que esta generalidad no brinda nada a las reflexiones estéticas concretas.

[69] Por su parte, Panofsky (1980: 51, 62, 77, esp. 111-112) explica el desarrollo histórico-conceptual del arte occidental mediante la relación que en cada momento se ha establecido entre la naturaleza y el arte, dado que lo que dicha antinomia oculta bajo sus distintos disfraces es el vínculo más básico entre sujeto y objeto. Desde la Antigüedad, se inicia la oposición entre la teoría mimética de Platón y la teoría *poiética* o heurística de Plotino, es decir, la yuxtaposición ingenua de los postulados del naturalismo y del idealismo. Desde entonces y hasta finales del siglo XIX, la filosofía del arte ha estado dominada por la antinomia dialéctica de ambos.

[70] En su último libro, Halliwell (2002) pone en tela de juicio el relato canónico conforme al cual a partir del siglo XIX se habría iniciado una era postmimética, así como la propuesta de

la herencia cultural recibida de la Antigüedad clásica y tardía, las condiciones culturales y tecnológicas permanecieron prácticamente inmodificadas en aspectos fundamentales hasta mediados del siglo XVIII (Close, 1969: 482).

En realidad, a través de su prolongada historia cultural, lo que el principio TMP permite explicar es la relación que el hombre mantiene con la naturaleza, al menos hasta un determinado momento de su desarrollo. La singularidad de la relación primigenia entre naturaleza y hacer humano reside en que esta no es para el hombre un objeto entre otros, por cuanto él es parte de ella. Aristóteles fue el primero en reconocer dicha singularidad al aseverar la analogía y la complementariedad que existen entre las habilidades –miméticas y no miméticas– y la naturaleza, en virtud de lo cual puede explicarse la pervivencia milenaria de su formulación teleológica. Como parte de la naturaleza, el hombre desarrolla sus habilidades ingénitas para producir artefactos que en principio satisfacen sus necesidades naturales, pero solo algunas de estas habilidades permiten que cumpla con su fin supremo. El desarrollo moderno de una concepción instrumental de la técnica ha posibilitado que el hombre se emancipe de su condición natural, lo que a su vez ha derivado en su propia objetivación.[71] La ruptura del paradigma estético de la imitación de la naturaleza pone de manifiesto la dificultad que para el hombre significa considerarla como un objeto más, puesto que esto supone el olvido y la negación de su propio origen.

Aunque el camino de retorno a la imitación de la naturaleza, así como el de su resurrección parecen estar vedados para la estética contemporánea (Jauss, 1995: 134), y a pesar de que esta no parece ser capaz de resolver los problemas que plantea el fin de dicho paradigma, el complicado recorrido que ha significado su ruptura resulta valioso, pues, como señala Blumenberg, "hay una diferencia decisiva entre *aceptar* lo dado como lo inevitable o reencontrarlo como un núcleo de evidencia en el ámbito de la posibilidad infinita y poder *reconocerlo* con libre asentimiento" (1999: 114). En definitiva, el hombre

una igualación directa entre la historia del "sentimiento" de la imitación de la naturaleza y la mimesis.

[71] Partiendo de la crítica heideggeriana a la técnica moderna, Possenti (1989: 294-295) retoma la concepción aristotélica de la *téchne̱* en razón de la afinidad que ella guarda con la naturaleza gracias a su orientación teleológica, y que está ausente en la física cartesiana. Esta afinidad, así como el hecho de que la técnica aristotélica no tiene un carácter omnipotente ya que hay esferas que escapan a su dominio, permiten –a juicio de Possenti (1989: 304-307)– evitar los peligros de una dominación política totalitaria de la técnica.

ha perdido la ingenuidad originaria en su vínculo con la naturaleza y, si bien en distintos movimientos artísticos contemporáneos puede vislumbrarse su retorno tranquilizador, sin embargo en ella se observan los signos notorios de la profunda transfiguración que ha experimentado dicho vínculo.

Conclusiones

Más allá del creciente interés, que en los últimos años puede observarse en la literatura especializada y en la reflexión filosófico-sistemática por la mimesis en Aristóteles,[1] lo que desde un comienzo despertó mi inquietud y curiosidad, y me impulsó a emprender esta investigación fueron las veinticuatro líneas con las que el filósofo inicia *Poet*. 4 1448b 4-24. Como se vio en el primer capítulo, este pasaje es uno de los ejes de la obra y desde su recepción más temprana, en los primeros siglos de la era común, ha nutrido las más diversas interpretaciones sobre la naturaleza del arte. En cierto modo, su comprensión ha sufrido los mismos avatares que el texto, cuya historia puede describirse como una trama de pérdidas, olvidos y reencuentros (Suñol, 2004: 49-53). La

1 Tomo como referencia la publicación del libro de Halliwell en 2002, que es el primero que propone un estudio especializado de la historia de la mimesis desde sus raíces clásicas hasta sus influencias contemporáneas, luego del cual se han publicado en Sudamérica dos obras dedicadas al tema de la mimesis en Aristóteles: en Brasil, el voluminoso libro de Veloso (2004), producto de sus estudios doctorales en la Universidad de San Pablo y, en Argentina, el de Barbero (2004), realizado en la Universidad de Córdoba. Como se verá en el apéndice, la reapropiación de la mimesis aristotélica en el ámbito de los estudios sistemáticos data de mediados del siglo xx.

afirmación del carácter connatural del imitar como capacidad originaria de aprendizaje en los hombres y la enunciación conforme a la cual a través de ella se aprende que "este es aquel", aún hoy provocan perplejidad, ya que parecen ser intelectualmente inaprensibles. El hecho de que solo en los últimos treinta años del siglo XX se haya constatado empíricamente el carácter innato de la imitación desmiente la aparente obviedad del descubrimiento aristotélico. La engañosa sencillez y simplicidad del pasaje contrastan con la profundidad y la complejidad de las ideas subyacentes, que lo emparientan con una de las ideas rectoras de la filosofía de Aristóteles. Asimismo, en él se ponen de manifiesto los supuestos que intervienen en la concepción aristotélica de la mimesis, los cuales abonan la hipótesis de una comprensión amplia –tanto desde lo textual como desde lo filosófico– que atienda al uso de este vocabulario en las obras dedicadas al estudio de la *phúsis* y, sobre todo, a una nueva valoración del principio TMP. En este sentido, la interpretación general propuesta a lo largo del libro y, en particular, la perspectiva adoptada en la segunda parte contradicen las principales corrientes de la exégesis contemporánea.

En la primera parte, he señalado que Aristóteles reconoce un uso particular de *mímēsis* en cuanto esta constituye el rasgo genérico común que define un determinado grupo de las artes productivas. A pesar de que no ofrece una definición expresa del significado general del término ni de este empleo en particular, he procurado, en el primer capítulo, esclarecer este último a la luz de los principios del arte poético que establece en la *Poética*. Los usos atestiguados a lo largo de la obra –especialmente, en sus primeros cuatro capítulos– constituyen la principal fuente disponible para reconstruir el significado del término en relación con las artes miméticas. Desde un comienzo, Aristóteles presupone que la mimesis es aquello común al conjunto de las artes miméticas, a partir de lo cual derivan sus distintas especies y subespecies. A través de los tres criterios de distinción: por medio de qué, qué y cómo, establece los cimientos para la consideración de todas y cada una de las artes miméticas.

Por otro lado, el hecho mismo de situar las causas de la poética y de las artes miméticas en general en lo más profundo de la *phúsis* humana, esto es, en el deseo innato de conocimiento, es lo que determina que dichas artes tengan, en su pensamiento, un significado y una función mucho más relevantes de lo que tradicionalmente se les ha reconocido. A pesar del debate –aún vigente– sobre el carácter de la poesía, Aristóteles no deja dudas acerca de que su finalidad es cognitiva y de que el proceso involucrado está vinculado a lo más propio

del hacer filosófico: la identificación de semejanzas. La enunciación del reconocimiento de que "este es aquel" (*hoûtos ekeînos*), que surge como respuesta a la implícita pregunta acerca de qué es cada cosa (*tí hékaston*), ejemplarmente resume el tipo de aprendizaje que comporta la pintura y, por extensión, todas las artes miméticas; y a pesar de su aparente simplicidad es la fórmula misma de la comprensión. En este sentido, es sugestivo que Aristóteles establezca los cimientos disciplinarios de la poética y, en general, del conjunto de las artes productivas miméticas, vinculándolas incluso de manera estrecha a la filosofía, en un momento histórico en el que la poesía había perdido su lugar privilegiado como depositaria del saber comunitario y era blanco de los ataques por parte de los sectores más ilustrados de la *pólis*. A la luz de ello y de la expansión de otras formas discursivas no miméticas resulta natural el hecho de que establezca la tarea propia del poeta, su *érgon*, en contraposición con otras disciplinas, como es el caso de la historia, en *Poet*. 9, y, en menor medida, de la filosofía natural de Empédocles, en *Poet*. 1. Las diversas especies poéticas se definen por la estructuración de los sucesos y las acciones que componen la trama, esto es, el *mûthos*, por medio de la cual, tanto el poeta como los espectadores y, eventualmente, el lector logran que las acciones narradas –que por definición son singulares– devengan universales a través del proceso de aprendizaje y comprensión, que se pone en juego en la composición y en la recepción de la obra. Lejos de representar una forma deficiente de universalidad, los universales poéticos se ajustan al carácter general o típico, propio del ámbito práctico.

Esquemáticamente, puede decirse que el gran aporte de Aristóteles en la *Poética* es haber reconocido la singularidad disciplinaria de la poética y, más ampliamente, de las artes miméticas. Es por esto que gran parte de la erudición encuentra en su obra los fundamentos de la autonomía poética. Aun cuando en *Poet*. 25 habla de una corrección propiamente poética –en contraste con la que es propia de la política–, ello no implica una emancipación de otras esferas, como es el caso de la ética y de la política. De hecho, en la *Poética* esta clase de supuestos se pone en juego de manera tácita tanto a la hora de describir los principios que intervienen en la producción poética como de prescribir las reglas para que la composición resulte bella. A lo largo de la obra, hace varias alusiones a las transformaciones que por entonces experimentaba la tragedia, pero el hecho de que no haga ninguna referencia expresa a la dimensión social de la mimesis no es el resultado de una intención política, sino que se relaciona con el propósito mismo de la *Poética*: el establecimiento de los principios que rigen esa forma de la producción técnica.

En el segundo capítulo he mostrado –frente a quienes sostienen que propugna una despolitización de la tragedia– que Aristóteles no se desentiende de la significación pedagógica y de la función política que la habilidad y las artes miméticas tienen en cuanto que constituyen formas más o menos complejas de aprendizaje, tal como revelan las consideraciones expuestas en los dos últimos libros de la *Política*. La educación es el pilar fundamental sobre el cual construye el mejor régimen político, y ello explica la importancia que le reconoce a la habilidad mimética en la adquisición de hábitos en la infancia, los cuales se corresponden con las exigencias políticas futuras. En contraste con la oposición que tradicionalmente se pretende establecer con Platón, he subrayado el hecho de que Aristóteles es depositario de su legado no solo en cuanto al reconocimiento de la influencia que la mimesis ejerce sobre el carácter, sino también en cuanto a la necesidad de que el Estado ejerza control y censura sobre las artes y los productos miméticos a los que los habitantes de la *pólis* puedan acceder. Pero, a diferencia de su maestro, centra su modelo político ideal en el ocio y, por esa razón, le confiere a la mimesis musical un lugar privilegiado en su programa educativo, ya que, gracias a su inmediatez y a la semejanza que guarda con los diversos estados del carácter, permite que los hombres libres practiquen una actividad que no tiene otro fin distinto de sí misma, es decir, que no tiene un carácter instrumental, y que, por ende, es una forma preliminar de la actividad contemplativa, continua con ella (Suñol, 2010*a*; 2010*b*; 2009).

En suma, los resultados obtenidos en la primera parte del trabajo revelan la estrecha conexión que existe entre el reconocimiento del carácter antropológico de la mimesis en la *Poética* y la función que ella cumple en el programa educativo del mejor régimen diseñado en la *Política*. Asimismo, ponen de manifiesto que ella forma parte de la educación de los ciudadanos a lo largo de toda su vida, puesto que, en cuanto habilidad innata interviene en la adquisición de las formas más elementales de conocimiento y en cuanto es el rasgo genérico común que define a las artes productivas miméticas, permite que los ciudadanos ejerciten el ocio y es una instancia necesaria para que algunos de ellos accedan a la actividad humana más elevada que la naturaleza ha establecido para el hombre, la contemplación.

En la segunda parte, he señalado la importancia que los empleos del vocabulario mimético no referidos a las artes miméticas tienen para entender el significado general de la mimesis en Aristóteles. A su vez, este enfoque ha permitido reevaluar el sentido del término en relación con la habilidad mi-

mética y con el conjunto de las artes que derivan de ella. Desde el comienzo mismo del libro he propuesto hacer una reconsideración del significado y la función de este vocabulario que deje a un lado la estrechez que usualmente caracteriza los estudios especializados dedicados a la indagación de este tema, y que atienda a aquellos empleos que han sido olvidados o expresamente ignorados. Independientemente de las complejidades que supone la investigación filológica sobre los orígenes etimológicos de esta familia de palabras, la cual está en gran medida determinada por la manera de conceptualizar el término a la luz de la historia posterior de su desarrollo, lo cierto es que hacia mediados del siglo v a. C. este vocabulario estaba ligado a la idea de semejanza. Como es ampliamente reconocido, la misma tuvo gran importancia en el desarrollo de la ciencia griega temprana. Precisamente, la selección de pasajes pertenecientes a distintas obras del corpus presentada en el tercer capítulo demuestra que Aristóteles emplea esta familia de palabras en distintos contextos y esferas de su pensamiento para trazar vínculos de dependencia causal, para establecer comparaciones biológicas y para formular analogías, esto es, con el propósito general de identificar semejanzas (Suñol, 2005). En el ámbito de la investigación biológica aristotélica, el empleo del vocabulario mimético revela que no solo tiene una significación didáctica, sino que es también una importante herramienta heurística.

En el cuarto y último capítulo, hemos visto que, de todos los usos del vocabulario mimético que no están referidos ni a la habilidad ni a las artes miméticas, el más significativo es aquel que aparece en el contexto de la enunciación del principio TMP, pues durante siglos la mimesis aristotélica fue comprendida a través del mismo. Actualmente, en la literatura especializada ocurre lo contrario puesto que, con el propósito de desligar las artes miméticas de toda vinculación con la esfera de la naturaleza, el principio es completamente ignorado y se le niega toda posible significación en la comprensión de ese grupo de artes. Si bien es cierto que Aristóteles no lo formuló en relación con las artes miméticas, sino con el conjunto de las *téchnai*, tampoco estableció ninguna restricción –ni expresa ni tácita– para que dicho principio no se aplicara a tales artes. La interpretación aquí propuesta no consiste en la vuelta a una pretendida comprensión originaria de la mimesis aristotélica ni al complejo y equívoco paradigma de la imitación de la naturaleza, sino que apunta a una evaluación general del principio TMP y de las implicancias de su eventual aplicación a dichas artes. De hecho, las frecuentes referencias a la naturaleza en la *Poética* ponen de manifiesto que la comprensión de las artes

miméticas no puede desvincularse de ella. Más allá de los matices que supone cada una de sus distintas enunciaciones atestiguadas a lo largo del corpus, lo cierto es que, cuando las artes miméticas son subsumidas bajo dicho principio general, se pone al descubierto el carácter análogo y fundamentalmente suplementario que ellas tienen con respecto a la *phúsis*, puesto que, gracias a su naturaleza cognitiva, hacen posible que el hombre cumpla con su fin natural supremo: el logro de la felicidad mediante una vida contemplativa.

En términos generales, la indagación de la concepción aristotélica de las artes miméticas ocupa un lugar en cierto modo marginal con respecto al marco más amplio de su filosofía. El estudio de la mimesis aristotélica no solo responde al interés histórico de elucidar la principal variante de la que “ha probado ser la más perdurable, ampliamente adoptada e intelectualmente acomodadiza de todas las teorías del arte en Occidente” (Halliwell, 2002: 5-6).[2] Antes bien, en una época en la que el arte no parece ser capaz de recuperar su vínculo con la experiencia vital humana, en la que la subjetividad sufre la amenaza de su disolución, en la que la visión instrumental de la técnica conduce a la destrucción de la naturaleza, la mimesis aristotélica se presenta como una referencia inevitable y una guía ante los desafíos presentes. Gracias a la complejidad y a la riqueza conceptual que la mimesis tiene en Aristóteles, puede constituirse en el punto a partir del cual ir en busca de respuestas, y eventualmente de salidas, a estos problemas. La mimesis aristotélica revela su actualidad filosófica más allá de los límites disciplinarios de la estética. En definitiva, la pretensión última de este libro es abrir el camino para que se desarrollen nuevas líneas de investigación en el estudio de este concepto en el pensamiento de Aristóteles.

[2] “Mimesis, in all its variations, has simply proved to be the most long-lasting, widely held and intellectually accommodating of all theories of art in the West”.

Apéndice
La actualidad filosófica de la mimesis aristotélica

Desde mediados del siglo xx puede observarse una vuelta hacia la *Poética* a partir de un interés tanto histórico como crítico, uno de cuyos ejes se centró en el significado de *mímēsis*. La causa principal que explica este fenómeno es el proceso que se inicia a principios del siglo xx en distintos países y que marca el advenimiento de la poética como disciplina teórica autónoma –independiente de las determinaciones de la retórica– y tendiente a buscar la especificidad del discurso literario. La poética había perdido su campo específico de estudio desde la Antigüedad latina debido a la primacía del interés retórico de persuadir al auditorio, en razón de lo cual dicha disciplina se redujo al estudio de las figuras estilísticas (Chichi-Suñol, 2008: 107; Boyd, 1985: 143-145). A pesar de la innegable dimensión de este proceso de reapropiación de la obra y de su concepto medular,[1] hay quienes, como Danto, lo atribuyen a un interés puramente histórico, carente de toda significación y actualidad filosófica y ven, consecuentemente, en la idea aristotélica de *mímēsis* un mero vestigio del pasado clásico.

[1] Según estimaciones, durante el siglo xx se produjo en promedio una traducción inglesa de la *Poética* cada cuatro años. Cfr. Halliwell (2003: 304).

Aun cuando son incontestables la crisis del modelo de la representación y el avance del proclamado "fin del arte", numerosos ejemplos atestiguan que los filósofos contemporáneos recurren al concepto aristotélico para resolver los problemas que hoy se plantean en la estética. En su consideración metodológica del estudio de la filosofía antigua, Wieland (1988) señala que la actualidad de un concepto no está dada solo por su permanencia como objeto de investigación histórica, sino también por sus posibles aportes a la elucidación de nuestros problemas.[2]

El propósito de este apéndice es, justamente, presentar algunos casos paradigmáticos que revelan la multiplicidad de actualizaciones a las que ha dado lugar la mimesis aristotélica, incluso en autores pertenecientes a corrientes teóricas contrapuestas.

Como criterio interno del carácter literario

En una conferencia dictada a fines de los años cincuenta en la Universidad de Harvard, Ingarden presenta un comentario a la *Poética* de Aristóteles, cuyo propósito es dilucidar si esta obra permite resolver los problemas que se plantean en la crítica contemporánea. Ingarden –quien fuera discípulo de Husserl y uno de los referentes del paradigma estético de la recepción– se pregunta si las teorías relativas a la obra de arte literaria, que en el período de entreguerras dominaron el escenario intelectual polaco, están presentes al menos de manera embrionaria en dicho tratado.[3]

En tal sentido, asegura que mediante el criterio de la imitación poética Aristóteles habría distinguido completamente las obras poéticas de las no poéticas, en particular de las científicas.[4] La diferencia entre la creación de

[2] Asimismo, Wieland (1988: 12) advierte sobre los peligros de una idea falsa y solo aparente de la actualidad de la filosofía antigua. Como ejemplo de una pseudoactualidad, refiere a la teoría atomística antigua que, al contrario de lo que usualmente se sostiene, no guarda una correspondencia significativa con la teoría moderna, pues el carácter hipotético de esta última se contrapone al intento de aquella por presentar una imagen verdadera de la realidad.

[3] En esta presentación sumaria, Ingarden (1985: 45-46) recorre los principales lineamientos del formalismo, el objetivismo, la teoría de Kleiner y, finalmente, su propia teoría multiestrato y multifase de la obra literaria.

[4] La aproximación de Ingarden (1985: 46-49) a la *Poética* parte de los cuatro núcleos que –a su juicio– conforman el eje de la discusión contemporánea: cuántos estratos tiene una obra literaria, cuál es su carácter estructural, cuál es su modo de existencia y si la obra lite-

las apariencias y la afirmación de ciertos hechos parece determinar la distinción entre el poeta y el historiador y, correlativamente, entre la poesía y la historia o cualquier obra científica en general. Según esta interpretación, para Aristóteles las obras poéticas no contendrían verdaderos juicios y los principios de composición tendrían una finalidad emocional: la producción de un efecto mayor en el espectador. El placer y el disfrute que derivan de la observación de los productos imitativos no son causados por el conocimiento de una realidad específica, sino por la imitación misma y –asegura– la naturaleza de tal experiencia no es intelectual. La obra literaria, al ser una imitación, no se ocupa de objetos reales, sino solamente de objetos que son imitaciones de ciertos objetos reales, y el placer singular de la tragedia solo parece comprensible por el hecho de que no percibimos objetos reales directamente, sino solo sus imitaciones, y de que somos conscientes de ello. El acto de conocimiento involucrado es sui generis, por cuanto no se dirige al mundo extraartístico. De ahí que Ingarden afirme que "cuando el objetivo último es la experiencia de placer, a partir del conocimiento particular de objetos representados en un cuadro o en el escenario o posiblemente en una obra poética no estamos tratando con una obra compuesta de juicios sino con poesía, una creación de orden completamente diferente" (1985: 66).[5] Y, conforme a esta postura, intenta dilucidar cuál es la idea aristotélica de la relación entre los objetos representados en una obra poética y la realidad extralingüística, esto es, lo que verdaderamente Aristóteles quiere decir cuando habla de "imitar" (*mimeîsthai*) e "imitación" (*mímesis*).

Aunque tradicionalmente se ha interpretado que el principio rector en la creación de la obra de arte debería ser el postulado de alcanzar la mayor

raria difiere esencialmente de otras producciones escritas. La resolución a estos problemas está determinada por la división que pueda establecerse entre una obra literaria de arte y otras clases de obras escritas. Por un lado, hay críticos que consideran que aquella provee al lector de cierta "verdad" por lo cual, las oraciones predicativas de un texto poético son consideradas juicios y, asimismo, los objetos representados en él son semejantes a la realidad que representan. Básicamente, en este grupo se encuentran todos aquellos que sostienen que la obra versa sobre objetos reales y que no hay diferencia entre ella y otra clase de obras escritas. Por otro lado, están quienes, como Ingarden, parten de la intrínseca diferencia entre las obras poéticas y otras obras escritas. Por ello, no consideran que las oraciones predicativas en tales obras sean juicios en sentido estricto, ni creen que estas deberían asemejarse a las realidades extraartísticas, ni tampoco atribuyen a la fidelidad un valor especial.

[5] "when the ultimate aim is the experience of pleasure from a given particular cognition of objects represented 'in a picture' or 'on stage', or possibly in a poetic work, we are not dealing with a work composed of judgments, but with poetry, a creation of entirely different order".

correspondencia del objeto representado con el modelo, es decir, con algún objeto particular en la naturaleza, y que esta premisa del naturalismo gobernaría tanto al arte plástico como literario, el autor se pregunta si es justificable para el naturalismo invocar a Aristóteles y, especialmente, a su teoría de la imitación. El constante interés aristotélico por las conexiones particulares internas entre los elementos del mundo representado –trama, caracteres, etc.–, y no por la relación de este mundo y sus componentes con nada externo al mismo, le permiten concluir que en modo alguno *mimeîsthai* significa "imitar lo más fielmente posible". El método de mantener un retrato exacto no es una condición sine qua non para las obras artísticas, pues el propio Aristóteles admite que aun lo imposible y lo ilógico son permisibles en ellas.

Consecuentemente, Ingarden sostiene que el significado más probable de *mímēsis* y *mimeîsthai* reside: "en el arte de crear personas vivas en una obra, el arte de realizar un mundo creíble que aun siendo irreal, resulta en sí mismo casi real" (1985: 73).[6] Si bien el material a partir del cual es creado este mundo autónomo puede ser tomado de lo real, y esta encarnación podría incluso ser semejante a la realidad extraartística, sin embargo, no es lo que determina que la obra sea poética. Asimismo, ello explicaría por qué Aristóteles prestó tan poca atención al método de producir semejanzas en una obra poética, pero dedicó tantos pasajes a los principios de la composición de la trama, la consonancia de la historia con sus caracteres, el arreglo de las partes de la tragedia con su estructura, esto es, a las cuestiones usualmente consideradas formales y que constituyen el fundamento de las impresiones en el lector. En definitiva, conforme a esta interpretación la actualidad de la noción aristotélica de mimesis en la reflexión estética contemporánea reside en que permite demarcar las obras literarias de arte respecto de otras formas de discurso escrito.[7]

[6] "the art of creating *living-persons* in a work, the art of realizing a make believe world that, though actually unreal, itself become quasi-real".

[7] "it is certain, on the basis of the exposition made in this paper, that Aristotle saw the essential difference between a poetic work and non-artistic writing, such as history or natural science, and that one of the means of distinguishing between these works is that *mimesis* [...] is realized in the poetic work, and it is lacking in the non-poetic (scientific: e.g., history or natural science)" (Ingarden, 1985: 75).

Como conocimiento de la verdad

En distintos lugares de su obra, Gadamer se ocupa del concepto aristotélico de mimesis y, particularmente, de la actualidad que tiene en las distintas vertientes del arte. En *Verdad y método*, el concepto de mimesis desempeña un rol central en la descripción ontológica de la obra de arte.

El juego humano (*das Spiel*), en cuanto modo de ser propio de la obra de arte, alcanza su verdadera perfección cuando se transforma en una construcción, y solo mediante este giro alcanza su idealidad, puede ser pensado y entendido como él mismo. El juego se desprende así del hacer representativo de los jugadores y consiste en pura manifestación de lo que ellos juegan, por lo cual le conviene el carácter de obra (*érgon*), es decir, de construcción. La transformación no remite a un mero cambio cualitativo, en la medida en que no implica un simple desplazamiento a un mundo distinto. Lo representado en el juego del arte es una realidad superior, es lo verdadero, pues "la realidad se determina como lo no-transformado y el arte como la superación de esta realidad en su verdad" (Gadamer, 1993: 157).

El verdadero ser del juego del arte consiste precisamente en esta transformación del mundo que vivimos como propio en su esencia verdadera, permanente, universal y, por ende, repetible. En cuanto construcción, la obra de arte no remite a nada externo, sino que encuentra su patrón en sí misma y no admite ya ninguna comparación. La representación del mundo autónomo de la obra de arte supone un acto de conocimiento o, más precisamente, de reconocimiento, puesto que lo ya conocido es re-conocido bajo una nueva luz. En esta descripción ontológica de la obra de arte, el concepto de imitación solo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente este sentido cognitivo que existe originariamente en la imitación. El sentido cognitivo de la mimesis es, justamente, el reconocimiento mediante el cual lo conocido accede a su verdadero ser y se muestra como lo que es. El hecho de que lo representado exista ahí constituye la relación mímica original. Por razón de la representación, lo representado es elevado a su verdad y validez: "el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original" (Gadamer, 1993: 159).

El giro hacia la subjetividad que impuso la estética moderna, mediante el ascenso del concepto de "expresión" proveniente del arte musical, tornó inaplicable el concepto de "imitación". A pesar de ello, la representación –asegura Gadamer– tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de

la obra de arte. En la relación mímica originaria lo representado está ahí en sí mismo, sin remitir a ningún arquetipo y, en tal sentido, no comporta un acto de diferenciación, sino de plena identificación. Pero este acto de identificación no se limita al simple reconocimiento de la verdad de lo representado en la representación, sino que es parte del proceso mediante el cual nos reconocemos a nosotros mismos.[8]

En definitiva, en esta descripción ontológica de la obra artística la noción de mimesis en su acepción originaria, es decir, cognitiva, corresponde a lo que el autor llama "la transformación de la realidad en su verdad". En la reconstrucción de su sentido original, Gadamer (1986: 97) se apoya en el empleo aristotélico del concepto, puesto que asegura que, cuando este es correctamente entendido, tiene una validez elemental. Con el objeto de dilucidar su significación recurre al célebre pasaje de *Poét*. 4 en el que Aristóteles habla de mimesis como un impulso connatural común a hombres y animales, y cuyo placer surge del reconocimiento. El Estagirita se estaría refiriendo aquí a un sentido puramente descriptivo y cotidiano del reconocimiento, como es el caso del empleo del disfraz en los niños. A diferencia de la mimesis platónica que subraya la distancia ontológica entre lo representado y la representación,[9] en Aristóteles se produce una inversión positiva de sentido, en la medida que "el reconocimiento es un acto de conocimiento de la verdad que ocurre a través de un acto de identificación en el que no diferenciamos entre la representación y lo representado" (Gadamer, 1986: 99).

La esencia de la imitación es el reconocimiento de lo representado en la representación, pero no con el objeto de determinar en qué grado de semejanza ambos se vinculan, lo cual constituye un aspecto absolutamente secundario. A través de la actividad mímica algo se hace presente, y mediante el reconocimiento mimético accedemos a lo que es esencial y permanente: la esencia real de la cosa, su universalidad.[10] Asimismo, la doctrina aristotélica de la mimesis artística sugiere que toda forma de arte sirve para profundizar

[8] Gadamer asegura que se trata de "la identificación, el horrible y abismal encuentro con nosotros mismos que anula todas las diferencias entre juego y realidad, apariencia y ser [...] la distancia entre espectador y jugador queda así superada igual que entre la representación y lo representado" (1985: 128).

[9] Afirmación que el autor interpreta en un sentido dialéctico e irónico. Cfr. Gadamer (1985: 126-127).

[10] Si bien Gadamer no se dedica a investigar los orígenes etimológicos de *mímēsis*, en varias ocasiones se refiere a la interpretación cultual propuesta por Koller (1954).

el conocimiento de nosotros mismos y nuestra familiaridad con el mundo, sobre la base del sustrato de la tradición mítica. El concepto originario de mimesis, en su versión aristotélica, resulta –según Gadamer– válido incluso ante los desafíos que plantea el arte moderno, ya que es la categoría estética más universal y originaria.[11]

Como punto de partida de una "nueva mimesis"

La revista *Renascence* publica en 1985 un número enteramente dedicado a presentar una nueva perspectiva de la mimesis. En dicho volumen participan reconocidos eruditos cristianos como Wesley Trimpi, John McCabe y Gerald Bruns, entre otros. John Boyd es el responsable del artículo titulado "A New Mimesis", que encabeza ese volumen y en el cual establece los cimientos epistemológicos, ontológicos y metafísicos de esta nueva propuesta teórica en la crítica literaria.

Como acérrimo opositor a toda forma de idealismo filosófico, Boyd (1985: 138, 145) parte de una perspectiva realista, cuyas raíces antiguas se remontan al aristotelismo y a la más reciente tradición epistemológica neotomista encabezada por Joseph Maréchal. Según Boyd su propuesta no consiste en un nostálgico retorno a la mimesis de Aristóteles, sino en un desarrollo y en un enriquecimiento de la misma, en los cuales sus aspectos perennes –que han sido descuidados– se asimilen a los elementos contemporáneos. Básicamente, proclama la necesidad de una cooperación orgánica entre el realismo filosófico y la tradición crítica mimética, en la medida en que esta última ha olvidado

[11] En el ensayo "Arte e imitación", Gadamer (1986: 101-104) se pregunta por la utilidad que los conceptos determinantes de la estética, universalmente aceptados, imitación, expresión y signo, tendrían en la comprensión de la naturaleza del arte pictórico contemporáneo. La inteligibilidad fragmentaria y el rechazo a la significación que impuso la revolución de las artes plásticas a comienzos del siglo xx lo impulsan a procurar una comprensión más amplia y universal de la mimesis, que permita una visión más profunda del arte moderno. En tal sentido, recurre a la noción "pitagórica" de mimesis a través del testimonio de Aristóteles en su *Metaph*. I, 6 (987b 10-15). La mimesis revela el milagro del orden que llamamos cosmos (*kósmos*) y, por ende, parece ser lo suficientemente amplia para ayudar a comprender el fenómeno del arte moderno. La pérdida de la experiencia de lo irremplazable y de la presencia de las cosas en el mundo industrializado determinan que el orden del arte pictórico moderno no guarde ninguna semejanza con el orden ejemplar que antes se revelaba por la naturaleza y la estructura del cosmos. No obstante, aún hoy la obra de arte aparece como una garantía de orden ante la amenaza de disolución de la sociedad industrial moderna.

la importancia del arte para la vida humana llevando a un empobrecimiento de la subjetividad.

Partiendo de una interpretación cognitiva y metafísica de la mimesis aristotélica y combinándola con una doctrina cristiana de la existencia, Boyd concibe la poesía como una nueva mimesis del ser, en cuanto participa del principio de existencia compartido por todos los seres que comienza con Dios y que, análogamente, se extiende a todo lo existente. Según el propio autor declara, la novedad de su análisis reside en que

> Puesto que todo conocimiento válido debe ser metafísicamente realista, tanto en sí mismo como juicio como en lo que dice y, por ende, participa en el principio de existencia, toda poesía y literatura –así como las otras artes– en su constitución última son miméticas. Esto es verdadero no meramente en la forma en que el arte representacional es mimético, y no simplemente en la manera en que Aristóteles y Coleridge vieron el arte como imitativo de la naturaleza; antes bien el arte es trascendentalmente imitativo del ser mismo. (1985: 156)[12]

El fin de la mimesis como relato legitimador en el arte posthistórico

A fines de los años ochenta, Danto proclama que el arte ha llegado a su fin y esta es la tesis central de su filosofía de la historia del arte. No obstante, Danto –que es uno de los representantes de la tradición ortodoxa de la filosofía analítica de la historia y que se opone a las filosofías sustantivas de la misma– advierte que esto no significa afirmar ni que el arte ha muerto ni que no habrá más arte, pues lo que ha llegado a su fin son los grandes relatos que definieron tanto al arte tradicional como, luego, al arte modernista. El arte contemporáneo o, más precisamente, el posthistórico –que es como prefiere denominarlo Danto (1999: 35)– no se permite más ser representado por relatos legitimadores, pues se trata de un arte profundamente pluralista y tolerante,

[12] "Since all valid knowledge must be metaphysically realistic, both in itself as a judgment and in what it says, and therefore participates in the principle of existence, all poetry and literature -and other arts as well- are in their ultimate constitution mimetic. This is true not merely in the way representational art is mimetic, nor simply in the manner Aristotle and Coleridge saw art as imitative to nature; rather, art is transcendentally imitative of being itself".

que no excluye ninguna tradición ni práctica artística fuera del linde de la historia. Se trata de un momento artístico en el que no hay una estructura histórica objetiva que defina un estilo o quizás pueda decirse que se trata de una estructura en la que todo es posible: "esa es la condición objetiva del arte post-histórico, uno puede ser un expresionista abstracto o un artista pop o un realista o cualquier cosa" (Danto, 1999: 60).

De este modo, el arte llegó al final de su relato desde el interior de su propia historia cuando reconoció que la obra de arte no tenía que ser de ninguna manera en especial, pues no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de Warhol y las cajas de Brillo del supermercado.[13] En el arte posthistórico no resulta posible responder a la pregunta qué es arte mediante ejemplos visuales o experiencias perceptibles.[14] A partir de los años setenta, los artistas forzaron los límites y demostraron que cualquier cosa podía ser arte, y solo entonces surgió la auténtica pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte y la filosofía del arte pudo, entonces, emanciparse del estilo.[15] Únicamente cuando se alcanzó este grado de autoconciencia fue posible determinar que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico y se separaron el camino de la filosofía y el del arte. Los artistas se liberaron del legado de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito o sin ninguno.

Hasta el segundo tercio del siglo xix, con la aparición del modernismo en 1880, la mimesis era la respuesta filosófica habitual a la pregunta qué es el arte, y constituyó, desde Aristóteles, el paradigma que gobernó las artes visuales. La verdad visual, en cuanto principio crítico del paradigma mimético se impuso como imperativo estilístico del arte pictórico. El arte representacional era concebido como una búsqueda progresiva que apuntaba a mejorar las apariencias visuales y que procuraba aproximarse lo más posible a la realidad. La mimesis ha desempeñado un papel central en la historia

[13] Danto (1999: 149) sostiene que la *Brillo Box* de Warhol de 1964 marca un momento histórico decisivo, ya que representa un verdadero desafío a toda la filosofía del arte. Esta obra plantea con agudeza el problema de la diferencia entre el arte y la realidad: qué diferencia a una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales.

[14] Al respecto, Presas afirma que "la pintura contemporánea es un ejemplo palpable de este carácter reflexivo del arte, hasta el punto que ya no se lo puede ver sin más, si no se va a ella preparado por el comentario que la explica o al menos, la ubica dentro de un contexto comprensible" (1997: 113-114).

[15] Danto (1999:68) define al "estilo" como un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte.

del arte occidental ya que sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte representacional, es decir, a hacer representaciones cada vez más exactas.[16] Pero el paradigma mimético era –a juicio de Danto– un paradigma ilusionista, a través del cual se pretendía encubrir la verdad. La mimesis era sinónimo de engaño, y Danto señala que "la semejanza mimética de los primeros pintores miméticos encubría lo que había realmente de verdadero, y que no obstante, la verdad remanente del nuevo arte (modernista) había desmembrado los disfraces de la mimesis. Fue así como el nuevo arte llegó por sustracción, sustituyendo mimesis o distorsionándola hasta el punto que ya no parecía ser objeto del arte" (1999: 79). La mimesis como relato habría llegado a su fin con la emergencia del modernismo y cuando se descubrió que el cine era sobradamente mejor para retratar la realidad. En razón de esto, proclama la no actualidad de este concepto. Su interpretación en relación con la historia de la filosofía del arte y, en particular, con el concepto de mimesis es notoriamente simplista, pues circunscribe toda la historia de la mimesis al paradigma platónico de *Resp*. X. En tal sentido, afirma que se podría leer toda la historia del arte posterior como respuesta a la triple condena platónica e imaginar que los artistas han tendido hacia cierto ascenso ontológico que implica, por lo pronto, superar la distancia que separa el arte y la realidad (Danto, 2002: 36). Asimismo, la idea de que solo en el siglo XX se produce una verdadera reflexión sobre la noción de mimesis es indudablemente exagerada, teniendo en cuenta que esta comienza en el período clásico mismo.[17] Esta visión simplificada de la tradición mimética responde a la necesidad del autor de sustentar su propio metarrelato, el cual no condice con su postura teórica en la medida en que, implícitamente, adopta una perspectiva sustantiva de la historia del arte.

Como evidencian los ejemplos presentados en este apéndice, la mimesis aristotélica ha dado lugar a las más diversas reapropiaciones y parece ser un

[16] Según este metarrelato, en la historia del arte occidental se reconocen dos grandes estructuras históricas objetivas antes de llegar al actual momento posthistórico. Han existido dos grandes relatos legitimadores en esta historia, con sus respectivos principios críticos y que el autor encuentra paradigmáticamente representados, por un lado, por Vasari con su definición del arte representacional y, por otro lado, por Greenberg como el gran hacedor del relato modernista.

[17] Como señala Halliwell (2002: 369), es difícil pensar en alguien para quien la cuestión de la mimesis fuera más una cuestión de ideología que para el propio Platón, el gran iniciador del debate mimeticista.

concepto completamente distinto según se lo comprenda, por ejemplo, a la luz de las preocupaciones formales de Ingarden, de las inquietudes hermenéuticas de Gadamer, del interés de Boyd de construir en torno a ella una teoría crítica sustentada en una metafísica realista o a través de la tesis del fin del relato del arte proclamada por Danto. Frente a lo dicho por este último autor y desmintiendo la idea de su no actualidad, la crítica del arte no solo sigue requiriendo relatos legitimadores, sino que apela a las raíces del pensamiento griego clásico para elaborarlos. En modo alguno parece posible prescindir ni del vocabulario mimético ni de su historia cultural, puesto que, lejos de perder toda su extrañeza (Presas, 1997), la mimesis sigue siendo la principal herramienta conceptual por medio de la que aún hoy se intenta resolver los problemas capitales de la reflexión filosófica sobre el arte. En definitiva, en relación con la actualidad filosófica de la noción aristotélica de mimesis se puede concluir con Gadamer: “si alguien opina que el arte ya no puede pensarse adecuadamente con los conceptos de los griegos, es que no piensa en griego lo bastante” (1985: 128).

Bibliografía

Ediciones, traducciones y comentarios

Araujo, M. y Marías, J. (1994). *Aristóteles. Ética a Nicómaco*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Babbitt, F. C. (1947). *Plutarch's Moralia* (Vol. 1). Introducción, traducción y notas. Cambridge, Mass.-Londres: Harvard University Press-Heinneman.

Boeri, M. D. (1993). *Aristóteles. Física. Libros I-II*. Traducción, introducción y comentario. Buenos Aires: Biblos.

Butcher, S. H. (1951). *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. Traducción y notas críticas. New York: Dover Publications.

Calvo Martínez, T. (1994). *Aristóteles*. *Metafísica*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

——— (1988). *Aristóteles. Acerca del Alma*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Candel Sanmartín, M. (1988). *Aristóteles*. *Tratados de lógica*. *(Órganon)* (Vols. 1-2). Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Cappelletti, A. (1998). *Aristóteles Poética*. Introducción, traducción y notas. Caracas: Monte Ávila.

Cherniss, H. y Helmbold, W. C. (1957). *Plutarch's Moralia* (Vol. 12). Traducción y notas. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

Cope, E. M. (1877). *Commentary on the Rhetoric of Aristotle*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.

De Echandía, G. R. (1998). *Aristóteles*. *Física*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

De Montmollin, D. (1951). *La Poétique d'Aristote*. *Texte Primitif et Additions Ultérieures.* Neuchâtel: Editions Henri Messeiller.

Diels, H. y Kranz, W. (eds.) (1952). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Edición y traducción. Berlín: Weidmann.

Düring, I. (1961). *Aristotle's Protrepticus. An attempt at reconstruction.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

Eggers Lan, C. (2000). *Platón. Apología de Sócrates*. Traducción directa, ensayo preliminar y notas. Buenos Aires: Eudeba.

——— (1998). *Platón. Diálogos. República* (Tomo 4). Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Else, G. F. (1970). *Aristotle: Poetics*. Traducción, introducción y notas. Ann Arbor: University of Michigan Press.

——— (1957). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Freese, J. H. (1926). *Aristotle in 23 Volumes. Rhetoric* (Vol. 22). Traducción y notas. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

Fyfe, W. H. (1932). *Aristotle in 23 Volumes. Poetics* (Vol. 23). Traducción y notas. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

García Bacca, J. D. (1945). *Poética*. Versión directa, introducción y notas. México: UNAM.

García Gual, C. y Pallí Bonet, J. (1992). *Aristóteles. Investigación sobre los animales*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

García Valdés, M. (1988). *Aristóteles. Política*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

García Yebra, V. (1992). *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Madrid: Gredos.

Gómez Robledo, A. (1994). *Aristóteles. Ética eudemia*. Introducción, traducción y notas. México: UNAM.

Halliwell, S. (1999*a*). *Aristotle. Poetics*. Edición, traducción y notas. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press.

——— (1987). *The Poetics of Aristotle*. Traducción y comentario. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Heath, M. (1996). *Aristotle. Poetics*. Traducción, introducción y notas. London: Penguin.

Helm, J. J. (1981). *Plato Apology. Text and grammatical commentary*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers.

Jiménez Sánchez-Escariche, E. y Miguel, A. A. (2000). *Aristóteles. Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*. Traducción, introducción y notas. Madrid: Gredos.

Jowett, B. (1961). *Aristotle. Politics*. Traducción, introducción y notas. Oxford: Clarendon Press.

Jones, W. H. S. (1953-1957). *Hippocrates* (Vols. 1y 4).Traducción, introducción y notas. Cambridge, Mass.-Londres: Harvard University Press-Heinemann.

Kassel, R. (ed.) (1968). *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press.

La Croce, E. y Pajares, A. B. (1998). *Aristóteles. Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Le Bonniec, H. (ed., trad.) (1953). *Pline, l´ancien, Histoire naturelle (Livre XXXIV)*. Comentarios de Gallet de Santerre, H. y Le Bonniec, H. Paris: Belles Lettres.

Lee, H. D. P. (1952). *Aristotle. Meteorologica*. Introducción, traducción y notas. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

Legrand, E. (ed.) (1956). *Hérodote. Histories. Livre I*. Edición y traducción. (3.ª ed.). Paris: Belles Lettres.

Lisi, F. (1999). *Platón. Diálogos. Leyes* (Tomos 8-9). Introducción, traducción, y notas. Madrid. Gredos.

Lorimer, W. L. (ed.) (1933). *Aristotelis qui fertur lebellus de mundo*. Paris: Belles Lettres.

Louis, P. (ed.) (1969*a*). *Aristote. Histoire des animaux*. Edición y traducción. Paris: Belles Lettres.

——— (ed.) (1969*b*). *Aristote. Les parties des animaux*. Edición y traducción. Paris: Belles Lettres.

Lucas, D.W. (1978). *Aristotle. Poetics*. Introducción, comentarios y apéndices. Oxford: Clarendon Press.

Martín, J. P. (trad.) (2010). "Sobre el mundo de Pseudo-Aristoteles". *Circe de Clásicos y Modernos*, *14* (1/2), 182-201.

Morales Otal, C. y García López, J. (1992). *Obras morales y de costumbres* (*Moralia*) (Vol. 1). Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Newman, W. L. (1950). *The Politics of Aristotle* (Vols. 1-4). Introducción, ensayos preliminares, notas críticas y explicativas. Oxford: Clarendon Press.

Pallí Bonet, J. (1992). *Aristóteles. Investigación sobre los animales*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Peck, A. L. (ed.) (1961). *Aristotle. Parts of Animals*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

——— (1953). *Aristotle. Generation of Animals*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

Poratti, A. y otros (1997). *Los filósofos presocráticos* (Vol. 3). Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Racionero, Q. (1990). *Aristóteles. Retórica*. Introducción, traducción y notas. Gredos: Madrid.

Rackham, H. (1944). *Aristotle in 23 Volumes*. *Politics* (Vol. 21). Traducción y notas. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

Rostagni, A. (1945). *Aristotele Poetica*. Introducción, texto y comentario (2.ª ed. revisada). Torino: Chiantore.

Ross, W. D. (ed.). (1964). *Aristotelis analytica priora et posteriora*. Edición y comentarios. Oxford: Clarendon Press.

———— (ed.) (1959). *Aristotelis ars rhetorica*. Oxford: Clarendon Press.

———— (ed.) (1958). *Aristotelis topica et sophistici elenchi*. Oxford: Clarendon Press.

———— (ed.) (1957). *Aristotelis politica*. Oxford: Clarendon Press.

———— (ed.) (1953). *Aristotle's metaphysics* (Vols. 1-2). Oxford: Clarendon Press.

———— (ed.) (1936). *Aristotle's Physics*. Texto revisado, introducción y comentario. Oxford: Clarendon Press.

Samaranch, F. P. (1969). *Jenofonte*. *Memorias*. Traducción, prólogo y notas. Madrid: Aguilar.

Sánchez-Escariche, E. J. (2000). *Aristóteles*. *Partes de los animales*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Santa Cruz, M. I. y Crespo, M. I. (2005). *Aristóteles*. *Política*. Introducción, traducción y notas. Buenos Aires: Losada.

Santa Cruz, M. I., Vallejo Campos, A. y Cordero, N. (1992). *Platón*. *Diálogos*. *Parménides, Teeteto, Sofista, Político* (Tomo 5). Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.

Schlesinger, E. (1977). *Aristóteles*. *Poética*. Traducción y notas. Buenos Aires: Barlovento.

Sinnot, E. (2009). *Aristóteles*. *Poética*. Introducción, traducción y notas. Buenos Aires: Colihue.

Tredennick, H. (1956). *Aristotle in 23 Volumes*. *The Metaphysics* (Vols. 17-18). Introducción, traducción y notas. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

Wicksteed, P. H. y Cornford, F. M. (1957). *Aristotle*. *The Physics* (Vol. 1). Introducción, traducción y notas. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press-Heinemann.

Bibliografía general

Abad, S. (1997). "Sobre la verosimilitud, la necesidad y las cualidades trágicas". En Padrón, H. J. (ed.). *Aristóteles*. *Primeras Jornadas Aristotélicas Argentinas* (pp.140-147). Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.

Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara*. *Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. (G. Aráoz, trad.). Buenos Aires: Nova.

Angelelli, I. (1980). "Abstracción y reduplicación". *Revista Latinoamericana de Filosofía*, *VI* (3), 255-256.

Armstrong, J. M. (1998). "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry". *The Classical Quaterly*. *New Series*, *48* (2), 447-455.

Aspe, V. (2005). "Nuevos sentidos de *mímesis* en la *Poética* de Aristóteles". *Tópicos*, *28*, 201-234.

Assunto, R. (1965). "Mimesis". En Myers, B.S. *Encyclopedia of World Art* (Vol. 10, pp. 92-117). New York: McGraw-Hill.

Aubenque, P. (1994). "Sí y no". En Cassin, B. (comp.). *Nuestros griegos y sus modernos* (pp. 33-71). (I. Agoff, trad.). Buenos Aires: Manantial.

——— (1981). *El problema del ser en Aristóteles*. (Vidal Peña, trad.). Madrid: Taurus.

Auerbach, E. (2006). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. (I. Villanueva y E. Imaz, trads.). México: Fondo de Cultura Económica.

Babut, D. (1985). "Sur la notion d'imitation dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique". *Revue des Etudes Grecques*, *98*, 72-92.

Bailly, A. (1993). *Dictionnaire Grec Français* (26.ª ed.). Paris: Hacchette.

Baldry, H. C. (1957). "The Interpretation of *Poetics IX*". *Phronesis*, *2* (1), 41-45.

Balme, D. M. (1987). "The place of biology in Aristotle's philosophy". En Gotthelf, A. y Lennox, J.G. (eds.) *Philosophical Issues in Aristotle's Biology* (pp. 9-20). Cambridge: Cambridge University Press.

Barbero, S. G. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba: El copista.

Bartels, K. (1965). "Der Begriff *Techne* bei Aristoteles". En Flashar, H. y Gaiser, K. (eds.). *Synusia*. *Festgabe für Wolfang Schadewaldt zum 15*. *März 1965* (pp.275-287). Pfullingen: Neske.

Beardsley, M. C. y Hospers, J. (1997). *Estética. Historia y Fundamentos*. (Román de la Calle, trad.). Madrid: Cátedra.

Berenguer Amenós, J. (1999). *Gramática Griega* (36.ª ed.). Barcelona: Bosch.

Bien, G. (1964). "Bemerkungen zu Genesis und ursprünglicher Funktion des Theorems von der Kunst als Nachahmung der Natur". *BOGAWUS. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Philosophie, 2*, 26-43.

Blumenberg, H. (1999). *Las realidades en que vivimos*. (P. Madrigal, trad.). Buenos Aires-Barcelona: Paidós.

Bodéüs, R. (1982). *Le philosophe et la cité: Recherches sur les rapports entre morale et politique dans la pensée d'Aristote*. Paris: Belles Lettres.

Bobes, E. y otros (1995). *Historia de la teoría literaria* (Vol. 1). Madrid: Gredos.

Bonitz, H. (ed.) (1955). *Index Aristotelicus* (2.ª ed.). Graz: Akademische Druck-Verlagsanstalt.

Boyd, J. D. (1985). "A New Mimesis". *Renascence. Essays on Values in Literature*, *37* (3), 136-161.

Brogan, T. V. F. y Preminger, A. (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Brunschwig, J. (1994). "No y sí". En Cassin, B. (comp.). *Nuestros griegos y sus modernos* (pp. 19-31). (I. Agoff, trad.). Buenos Aires: Manantial.

Bürguer, P. (1987). *Teoría de la vanguardia.* (J. García, trad.). Barcelona: Península.

Carapetyan, A. (1948). "The concept of *Imitazione della Natura* in the sixteenth century". *Musica Disciplina*, *1*, 47-67.

Chichi, G. M. y Suñol, V. (2008). "La *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles: sus puntos de confluencia". *Diánoia*, *LIII* (60), 79-111.

Close, A. (1971). "Philosophical theories of art and nature in classical antiquity". *Journal of the History of Ideas*, *XXXII*, 163-184.

——— (1969). "Commonplace theories of art and nature in classical antiquity and in the Renaissance". *Journal of the History of Ideas*, *XXX*, 467-486.

Copi, I. M. (1999). *Introducción a la lógica* (4.ª ed.). (N. A. Míguez, trad.). Buenos Aires: Eudeba.

Crane, G. (ed.). *Perseus Digital Library*. Massachusetts: Tufts University. En línea: <http://www.perseus.tufts.edu>.

Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. (A. Mollá Roman, trad.). Barcelona: Paidós.

——— (1999). *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* (E. Neerman, trad.). Barcelona: Paidós.

De Angeli, S. (1988). "Mimesis e Techne". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, *28*, 27-45.

De Micheli, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Defourny, M. (1977). "The aim of State: Peace". En Barnes, J., Schofield, M. y Sorabji, R. (eds.). *Articles on Aristotle 2: Ethics and Politics*, (pp.195-201). London: Duckworth.

Denniston, J. D. (1952). *Greek Prose Style*. Oxford: Briston.

Depew, D. J. (2009). "The Ethics of Aristotle's *Politics*". En Balot, R. K. (ed.). *A Companion to Greek and Roman Political Thought (*pp. 399-418). Oxford: Wiley-Blackwell.

———— (1991). "Politics, Music and Contemplation in Aristotle's Ideal State". En Keyt, D. y Miller, F. (eds.). *A Companion to Aristotle's Politics* (pp. 346-380). Oxford-Cambridge, Mass.: Blackwell.

Duerlinger, J. (1969). "*Sullogismos* and *Sullogizesthai* in Aristotle's *Organon*". *American Journal of Philosophy*, *90* (3), 320-328.

Düring, I. (1990). *Aristóteles*. *Exposición e interpretación de su pensamiento*. (B. Navarro, trad. y ed.). México: UNAM.

———— (1955). "Aristotle in the *Protrepticus*". En Raeymaker, L. De. (ed.). *Autour d'Aristote*. *Recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert a Mons*. *A*. *Mansion* (pp. 81-97). Louvain: Publications Universitaires de Louvain.

Easterling, P. E. y Knox, M.W. (eds.). (1990). *Historia de la Literatura Clásica*. *Literatura Griega* (Vol. 1). (F. Zaragoza Alberich, trad.). Madrid: Gredos.

Else, G. F. (1993). "Imitation". En Brogan T.V.F. y Preminger, A. (eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (pp. 575-577). Princeton-New Jersey: Princeton University Press.

———— (1986). *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

———— (1958). "Imitation in the Fifth Century". *Classical Philology*, *LIII* (2), 73-90.

Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de Filosofía* (4 Tomos) (1.ª ed.). Barcelona: Ariel.

Femenías, M. L. (1996). *Inferioridad y exclusión*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Finley, M.I. (1968). "Sparta". En Vernant, J.P. (ed.). *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne* (pp. 143-160). Paris-La Haye: Mouton.

Früchtl, J. (1998). "Adorno and *Mimesis*". En Kelly, M. (ed.). *The Encyclopedia of Aesthetics* (Vol. 1, pp. 23-25). New York-Oxford: Oxford University Press.

Gadamer, H-G. (1993). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Vol. 1). (5.ª ed.). (A. Agud Aparicio y R. Agapito, trads.). Salamanca: Sígueme.

———— (1986). *The relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

———— (1985). *Estética y hermenéutica*. (A. Gabilondo y A. Gómez Ramos, trads.). Madrid: Tecnos.

Gallop, D. (1990). "Animals in the *Poetics*". *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, *8*, 145-171.

Gebauer, G. y Wulf, C. (1995). *Mimesis. Cultur, Art, Society*. (D. Reneau Berkeley, trad. del alemán). Los Angeles-London: University of California Press.

Gerson, L.P. (ed.). (1999). *Aristotle: Critical Assessments* (Vol. 4). London: Routledge.

Gill, C. (1985). "Plato and the education of the character". En *Archiv fur Geschichte der Philosophie*, *67* (1), 1-26.

Gnoli, R. (1965). "The concept of mimesis in the Asiatic East". En Myers, B.S. *Encyclopedia of World Art* (Vol. 10, pp.117-119). New York: McGraw-Hill.

Golden, L. (1969). "*Mimesis* and *Katharsis*". *Classical Philology*, *LXIV* (3), 145-153.

González, A. M. (1999). "La *Poética* de Aristóteles: Mito y Dogmas de una clave poética". Conferencia dictada en Unicamp, Campinas. No publicado.

Goodwin, W. (1965). *A Greek Grammar*. New York: Martin's Press. [1.ª ed. 1889].

Granger, H. (1993). "Aristotle on the analogy between action and nature". *Classical Quarterly*, *43* (I), 168-173.

Guariglia, O. (1997). *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud*. Buenos Aires: Eudeba.

———— (1992). *Ética y Política según Aristóteles* (Vol. 1 y 2). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

———— (1979) "Dominación y legitimación en la teoría política de Aristóteles". *Revista Latinoamericana de Filosofía*, *V* (1), 15-42.

Guthrie, W. K. C. (1993). *Historia de la filosofía griega* (Vol. 2). (1.ª reimpresión). (A. Medina González, trad.). Madrid: Gredos

Hall, E. (1996). "Is there a Polis in Aristotle's *Poetics*?" En Silk, M.S. (ed.) *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond* (pp. 295-309). Oxford: Clarendon Press.

Halliwell, S. (2003). "The *Poetics*". *The Classical Review*, *LIII* (2), 304-305.

Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

——— (2001). "Aristotelian mimesis and human understanding". En Andersen, O. y Haarburd, J. (eds.). *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics* (pp. 87-107). London: Duckworth.

——— (1999*b*). "The importance of Plato and Aristotle for Aesthetics". En Gerson, L.P. (ed.). *Aristotle: Critical Assessments* (Vol. 4, pp. 289-312). London: Routledge.

——— (1999*c*). "Aristotelian *mimesis* reevaluated". En Gerson, L.P. (ed.). *Aristotle: Critical Assessments* (Vol. 4, pp. 313-335). London: Routledge.

——— (1998). *Aristotle's Poetics*. (2.ª ed.). Chicago: University of Chicago Press.

——— (1993). "Style & Sense in Aristotle's *Rhetoric* Bk. 3". *Revue International de Philosophie*, *184*, 50-69.

——— (1992*a*). "Pleasure, Understanding and Emotion". En Rorty, A. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics* (pp. 241-260). New Jersey: Princeton University Press.

——— (1992*b*). "Epilogue: The *Poetics* and its interpreters". En Rorty, A. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics* (pp. 409-424). New Jersey: Princeton University Press.

Happ, H. (1971). *Hýle. Studien zum aristotelischen Materie-Begriff*. Berlin: de Gruyter.

Havelock, E. A. (1994). *Prefacio a Platón*. (R. Buenaventura, trad.). Madrid: Visor.

Heath, M. (1999). "The universality of poetry in Aristotle's *Poetics*". En Gerson, L.P. (ed.). *Aristotle: Critical Assessments* (Vol. 4, pp. 356-371). London: Routledge.

Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. (G. Pontón, trad.). Barcelona: Crítica.

Humbert, J. (1954). *Syntaxe Greç*. Paris: Klincksieck.

Huysmans, J. K. (1997). *Contra Natura*. (J. Ríos, trad.). Barcelona: Tusquets.

Ingarden, R. (1985). "A Marginal Commentary in Aristotle's *Poetics*". En McCormick, P.J. (ed.). *Selected Papers in Aesthetics* (pp. 45-78). Washington: Catholic University of America Press.

Jaeger, W. (1993). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. (J. Xirau y W. Roces, trads.). México: Fondo de Cultura Económica.

Janaway, Ch. (1998). "Plato". En Kelly, M. (ed.) *The Encyclopedia of Aesthetics* (Vol. 3, pp. 518-521). New York-Oxford: Oxford University Press.

Janko, R. (1998). "Reception of Aristotle in Antiquity". En Kelly, M. (ed.). *The Encyclopedia of Aesthetics* (Vol. 1, pp. 104-106). New York-Oxford: Oxford University Press.

Jauss, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.

Javitch, D. (1999). "The Assimilation of Aristotle's *Poetics* in Sixteenth-Century Italy". En Norton, G. P. (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism* (Vol. 3, pp. 53-65). Cambridge: Cambridge University Press.

Kennedy, G. A. (1999). *The Cambridge History of Literary Criticism* (Vol. 1: *Classical Criticism*). Cambridge: Cambridge University Press.

Kirby, J. T. (1996). "Classical Greek Origins of Western Aesthetic Theory". En Allert, B. (ed.). *Languages of Visuality: Crossings between Science, Art, Politics and Literature*. Detroit: Wayne State University Press.

———— (1991). "Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle". *Helios*, *18* (2), 113-128.

Koller, H. (1980). "Mimesis". En Ritter, J., Grunder, K. y Gabriel, G. (eds.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Vol. 5, pp. 1996-1999). Darmstadt: Schwabe.

———— (1954). *Die Mimesis in der Antike*. Bern: Francke.

Konstan, D. (2005). "The Pleasures of the ancient text or the pleasure of poetry from Plato to Plutarch". *Papers of the Langford Latin Seminar*, *12*, 1-17.

———— (2004*a*). "The Birth of the Reader: Plutarch as Literary Critic". *Scholia*, *13*, 3-27.

———— (2004*b*). "The Two Faces of Mimesis. Review of S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*". *Philosophical Quarterly 54*, 301-308.

Kugiumutzakis, G. (1999). "Genesis and development of early infant mimesis to facial and vocal models". En Nadel, J. y Butterworth, G. (eds.). *Imitation in Infancy* (pp. 36-59). Cambridge: Cambridge University Press.

———— (1998). "Neonatal Imitation in the Intersubjective Space". En Bråten, S. (ed.). *Intersubjective Communication end Emotion in Early Ontogeny* (pp. 63-88). Cambridge: Cambridge University Press.

Laks, A. (1994). "Substitution et connaissance: une interprétation unitaire (ou presque) de la théorie aristotélicienne de la métaphore". En Furley, D. J. y Nehamas, A. (eds.). *Aristotle's Rhetoric. Philosophical Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Lausberg, H. (1967). *Manual de Retórica Literaria*. (J. Pérez Riesco, trad.). Madrid: Gredos.

Le Goff, J. (1991). *Pensar la historia*. (M. Vasallo, trad.). Barcelona: Paidós.

Lesky, A. (1976). *Historia de la literatura griega*. (J. M. Díaz Regañón y B. Romero, trads.). Madrid. Gredos.

Liddell, H.G. y Scott, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Revisado y aumentado por Jones, H. S. y McKenzie, R. Oxford: Clarendon Press.

Lisi, F. (2001). "El origen del estado de derecho". En González, A. M. (ed.). *Los griegos: otros y nosotros* (pp. 23-35). La Plata: Al Margen.

———— (1998). "Die Stellung der 'Nomoi' in Platons Staatslehre: Erwägungen zur Beziehung zwischen 'Nomoi' und 'Politeia'". En Havlicek, A. y Karfik, F. (eds.). *The Republic and the Laws of Plato. Proceedings of the First Symposium Platonicum Pragense* (89-105). Prague: Oikoumenh.

Lloyd, G. E. R. (1992). *Polarity and Analogy: Two types of argumentation in early Greek thought*. Indianapolis-Cambridge: Hackett.

———— (1987) "Empirical research in Aristotle's biology". En Gotthelf, A. y Lennox, J.G. (eds.). *Philosophical Issues in Aristotle's Biology* (pp. 53-63). Cambridge: Cambridge University Press.

Lobel, E. (1933). *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*. Oxford: Oxford University Press.

———— (1929). "A Crux in the *Poetics*". *The Classical Quarterly*, *XXIII*, 76-79.

López Farjeat, L. X. (2000). "El silogismo poético y la imaginación en Alfarabi". *Tópicos*, *18*, 97-113.

Lord, C. (1989). "Politics and Education in Aristotle's *Politics*". En Patzig, G. (ed.). *XI Symposium aristotelicum: Studien zur Politik des Aristoteles* (202-215). Göttingen: Friedrichshafen/Bodensee.

———— (1982). *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*. Ithaca: Cornell University Press.

Louis, P. (1955). "Le mot *'ISTORIA* chez Aristote". *Revue de Philologie, 2* (29), 39-44.

Mansion, A. (1946). *Introduction a la Physique Aristotélicienne* (2.ª ed., revisada y aumentada). Louvain-Paris: Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie-J. Vrin.

Marcos, G. y Díaz, M. E. (2009). *El surgimiento de la phantasía en la Grecia Clásica*. Buenos Aires: Prometeo.

Marrou, H. I. (1948). *Histoire de l' éducation dans l'Antiquité*. Paris: Seuil.

McCall, M. H. (1969) *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

McKeon, R. (1965). "*Rhetoric* and *Poetics* in the philosophy of Aristotle". En Olson, E. (ed.). *Aristotle's Poetics and English Literature. A Collection of Critical Essays* (pp. 201-236). Chicago-Londres: University of Chicago Press.

——— (1936) "Literary Criticism and the concept of imitation in Antiquity". *Modern Philology*, *XXXIV* (1), 1-35.

Meltzoff, A. N. (1999). "Imitation". En Wilson, R.A. y Keil, F.C. (eds.). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences* (pp. 389-391). Cambridge, Mass.: MIT Press.

Meltzoff, A. N. y Keith Moore, M. (1977) "Imitation of facial and manual gestures by human neonates". *Science*. New Series, *198* (4312), 75-78.

Mikkeli, H. (2002). "Art and nature in the Renaissance Commentaries and text books on Aristotle's *Physics*". En Kessler, E. y Maclean, I. (eds.). *Res et Verba in der Renaissance* (pp. 117-130). Wiesbaden: Horrosowitz.

Miller, M. (1999). *Platonic Mimesis*. En Falkner, T., Felson, N. y Konstan, D. (eds.). *Contextualizing Classics*. *Ideology, Performance, Dialogue*. *Essays in Honor of John J. Peradotto* (pp. 253-266). New York-Oxford: Rowman & Littlefield.

Moraux, P. (1951). *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*. Louvain: Éditions Universitaires de Louvain.

Moreau, J. (1979). *Aristóteles y su escuela*. (M. Ayerra, trad.). Buenos Aires: Eudeba.

Morrow, G. R. (1960). *Plato's Cretan City*. *A historical interpretation of the Laws*. Princeton: Princeton University Press.

Mossé, C. (1968). "Le rôle politique des armées dans le monde grec a l'époque classique". En Vernant, J. P. (ed.). *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne* (pp. 221-229). Paris-La Haye: Mouton.

Most, G. W. (1998). "Mimesis". En Craig, E. (ed.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (Vol. 6, pp. 381-382). London: Routledge.

Moutsopoulos, E. (1959). *La musique dans l'œuvre de Platon*. Paris: P. U. F.

Nadel, J. y Butterworth, G. (eds.). (1999). *Imitation in Infancy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nussbaum, M. C. (1995). *La fragilidad del bien. Fortuna ética en la tragedia y la filosofía griega*. (A. Ballesteros, trad.). Madrid: Visor.

Owens, J. (1968). "Teleology of nature in Aristotle". *The Monist*, *2* (2), 159-173.

Packer, M. (1984) "The conditions of Aesthetic Feeling in Aristotle's *Poetics*". *British Journal of Aesthetics*, *24* (2), 138-148.

Panofsky, E. (1980). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (3.ª ed.). (M. T. Pumarega, trad.). Madrid: Cátedra.

Pantelia, M. (dir.). *Thesaurus Linguae Graecae* (*TLG*). Irvine: University of California Irvine. En línea: <http://www.tlg.uci.edu>.

Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1971). *The New Rhetoric*. *A Treatise on Argumentation*. (Wilkinson, J. y Weaver, P., trads.). Notre Dame-London: University of Notre Dame Press.

Petit, A. (1997). "'L'art imite la nature': les fins de l'art et les fins de la nature". En Morel, P. M. (ed.). *Aristote et la notion de nature* (pp. 35-43). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

———— (1988). "Métaphore et mathesis dans la *Rhétorique* d'Aristote". *Cahiers du groupe de recherche sur la philosophie et le langage*, *9*, 59-71.

Possenti, V. (1989). "Techne: dai greci ai moderni e ritorno". *Rivista di Filosofía Neoscolastica*, *81*, 294-307.

Presas, M. (2003). "La recepción estética". En Sobrevilla, D. J. y Xirau, R. (eds.). *Estética*. *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* (Vol. 25, pp. 123-144). Madrid: Trotta.

———— (1997). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.

Prunes, A. J. (1987). *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*. Buenos Aires: Biblos.

Ragon, E. (1976). *Grammaire Grecque*. Paris: J. de Gigord.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. (22.ª ed.). Madrid: RAE. En línea: <http://www.rae.es>.

Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: RAE. En línea: <http://www.rae.es>.

Reale, G. (1985). *Introducción a Aristóteles*. (V. Bazterrica, trad.). Barcelona: Herder.

Ricoeur, P. (1996). "Between *Rethoric* and *Poetics*". En Rorty, A. (ed.). *Essays on Aristotle's Rhetoric* (pp. 324-384). Berkeley: University of California.

———— (1995). *Tiempo y Narración* (Tomo 1). (A. Neira, trad.). México: Siglo Veintiuno.

———— (1981). "*Mimesis* and Representation". *Annals of Scholarship*, *2*, 15-32.

———— (1977). *La metáfora viva*. (G. Baravalle, trad.). Buenos Aires: Megápolis.

Riedel, W. (1993). "Mimesis". En Killy, W. (ed.). *Literatur Lexikon* (Vol. 14, pp. 91-94). Munich: Deutscher Taschenbuch-Verlag.

Rorty, A. (ed.). (1992). *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.

Ross, A. (2005). "Réplica a: 'Nuevos sentidos de *mímēsis* en la *Poética* de Aristóteles'". *Tópicos*, (28), 235-238.

Ross, W. D. (1993). *Teoría de las ideas de Platón*. (J. L. Díez Arias, trad.). Madrid: Cátedra.

Santoro, F. (2007). "Uma Cidade para o Ócio". Conferencia dictada en el marco del *Colóquio Filosofia e Educação*. Rio de Janeiro: Universidade Federal de Rio de Janeiro. No publicado.

Schenkeveld, D. M. (1999). "Poetics". En Algra, K. y otros (eds.). *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy* (pp. 221-225). Cambridge: Cambridge University Press.

——— (1982). "The structure of Plutarch's *De Audiendis Poetis*". *Mnemosyne*, *35*, 60-71.

Sifakis, G. M. (1986). "Learning from art and pleasure in learning: an interpretation on Aristotle *Poetics* 4 1448 b 8-19". En Betts, J. y otros (eds.). *Studies in Honour of T.B.L. Webster* (Vol. 1, pp. 211-222). Bristol: Bristol Classical Press.

Smyth, H. W. (1984). *Greek Grammar*. Cambridge: Harvard University Press.

Solmsen, F. (1964) "Leisure and play in Aristotle's Ideal State". *Rheinisches Museum für Philologie*, *CVII* (3), 193-220.

——— (1963). "Nature as Craftsman in greek thought". *Journal of the History of Ideas*, *24*, 473-496.

——— (1935). "The origins and methods of Aristotle's *Poetics*". *Classical Quarterly*, *29*, 192-201.

Ste. Croix de, G. E. M. (1992). *Aristotle on History and Poetry.* En Rorty, A. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics* (pp. 23-31). Princeton: Princeton University Press.

Subirats, E. (1989). *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.

Suñol, V. (2010*a*) "La relación entre contemplación intelectual y felicidad según Aristóteles". En VV. AA. *Actas del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos.* CD-ROM. Santa Fe: UNL.

——— (2010*b*) "La contemplación en el pensamiento ético-político de Aristóteles". En Alesso, M. y Miranda, R. (eds.). *Actas del Segundo Simposio Helenismo Cristianismo*. Los Polvorines: EdUNLPam. En línea: <http://www.sihc.com.ar/pdf/Sunol%20Viviana.pdf>.

——— (2009). "La dimensión política de las artes miméticas en Aristóteles: asimetría entre la *Poética* y la *Política*", *Circe de Clásicos y Modernos 13*, 199-212.

——— (2005). "La mimesis aristotélica más allá de los límites de la *Poética*". *Phaos*. *Revista de Estudos Clássicos, 5*,107-126.

Suñol, V. (2004). *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles*. La Plata. En línea: <http://www.sedici.unlp.edu.ar.>.

Svoboda, K. (1934). "Les idées esthétiques de Plutarque". *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales*, *2*, 917-46.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de Seis Ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid: Tecnos.

Tomás, F. (2005). *Escrito pintado*. Madrid: Visor.

Tompkins, J. P. (1990). "The reader in history: the changing shape of literary response". En Tompkins, J. P. (ed.). *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism* (8.ª ed.) (pp. 201-222). Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.

Tracy, H.L. (1946). "Aristotle on Aesthetic Pleasure". *Classical Philology*, *41*, 43-46.

Veloso, C. W. (2005). "Crítica del paradigma interpretativo 'ético-político' de la *Poética* de Aristóteles". *Iztapalapa*, *58* (26), 117-150.

———— (2004). *Aristóteles Mimético*. Sâo Paulo: Discurso Editorial.

———— (2000). "Il problema dell'imitare in Aristotele". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, *65* (2), 63-97.

Velotti, S. (1999). "Imitazione". En Garchia, G. y Angelo, P. S. (eds.). *Dizzionario di Estética* (pp. 146-151). Bari: Laterza & Figli.

Verdenius, W. (1972). *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us*. Leiden: Brill.

Vidal-Naquet, P. (1968). "La tradition de l'hoplite athénien". En Vernant, J.P. (ed.). *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne* (pp.161-181). Paris-La Haye: Mouton.

Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press.

Watt, J. W. (1994). "Syriac Rhetorical Theory and the Syriac Tradition of Aristotle's *Rhetoric*". En Fortenbaugh, W. W. y Mirhady, D. C. (eds.). *Rhetoric after Aristotle* (Vol. 4, pp. 243-260). London: Rutgers University Press.

Webster, T. B. L. (1939). "Greek Theories of Art and Literature down to 400 B. C". *Classical Quaterly*, *33*, 166-179.

Weil, R. (1960). *Aristote et l'Histoire: Essai sur la Politique*. Paris: Klincksieck.

Wieland, W. (1988). "La actualidad de la filosofía antigua". *Méthexis. Revista Argentina de Filosofía Antigua, 1*, 3-16.

Wilde, O. (1945). “La Decadencia de la Mentira”. En *Intenciones*. México: Editorial Mono’s.

Woodruff, P. (1998). “Plato on Mimesis”. En Kelly, M. (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics* (Vol. 3, pp. 521-523). New York-Oxford: Oxford University Press.

———— (1992). “Aristotle on *Mimesis*”. En Rorty, A. (ed.). *Essays on Aristotle´s Poetics* (pp.73-95). New Jersey: Princeton University Press.

Yanal, R. J. (1982). “Aristotle’s Definition of Poetry”. *Nous* 16, 499-525.

Xanthakis-Karamanos, G. (1980). *Studies in Fourth-Century Tragedy*. Atenas: Akademia Athenon.

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



Revista de Filosofía y Teoría Política

La *Revista de Filosofía y Teoría Política* es una publicación de periodicidad anual editada por el Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Recoge investigaciones de todas las áreas disciplinares y corrientes filosóficas que se ajusten a las normas y criterios de la práctica académica y científica de la disciplina, además del acuerdo con las establecidas por el Comité Editorial.

La publicación aparece indizada en las bases de datos Philosopher's Index, Sociological Abstracts, Worldwide Political Science Abstracts, 4P (UNIRED: Proyecto Padrinazgo Publicaciones Periódicas Argentinas) y Francis: INIST (Institut de l'information scientifique et technique). También está incluida en LATINDEX (Catálogo, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), Ulrich's Periodical Directory, y en Núcleo Básico de revistas argentinas (CAICYT).

Departamento de Filosofía
48 e/ 6 y 7 - 4.º piso (1900) La Plata, Buenos Aires, Argentina
+ 54 221 423 0125 int. 140

Presentación de trabajos:
rfytp@fahce.unlp.edu.ar

Canje:
Biblioteca «Profesor Guillermo Obiols» (BIBHUMA)
48 e/ 6 y 7 - primer subsuelo (1900) La Plata, Buenos Aires, Argentina
+54 221 423 5745
bibhuma@fahce.unlp.edu.ar

Ventas:
<www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar>
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar



La revista *Discusiones Filosóficas* es una publicación del Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas. Sus temas de interés son la Filosofía (en todas sus clasificaciones), y la Literatura (mirada desde un punto de vista filosófico). Nuestro objetivo es difundir resultados de investigación, propiciar el debate crítico sobre las tesis planteadas en los artículos y contribuir a la literatura y la crítica filosófica mediante recensiones y traducciones sobre los temas ya enunciados. La revista está dirigida a estudiantes, investigadores, profesores y profesionales en filosofía y literatura, así como a otros lectores que tengan afinidad por nuestros temas de interés. Fue fundada en 2000 y se publica dos veces al año.

Los artículos publicados en la revista *Discusiones Filosóficas* son indizados o resumidos por:

- Índice bibliográfico Nacional Publindex de Revistas Científicas y Tecnológicas Colombianas de COLCIENCIAS, en la categoría B.

- Latindex. Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe España y Portugal.

- Philosopher's Index. Philosophy Documentation Center. USA

<http://discusionesfilosoficas.ucaldas.edu.co/>





Av. Adrián Ruiz Leal s/n. Casilla Correo 131(5500)
Mendoza. Argentina
Fax: 54 261 5244001
E-mail: estudios@lab.cricyt.edu.ar
Web: http://www.cricyt.edu.ar/estudios



Revista de Filosofía y Ciencias
PROMETEICA

REPRESENTACIONES

Revista de Estudios sobre Representación en Arte, Ciencia y Filosofía

Journal of Studies in Representation in Art, Science and Philosophy

ISSN 1669-8401



El término «representación» tiene designaciones diferentes según el ámbito en el cual se utilice, sea este la política, la filosofía, el arte, la ciencia o el lenguaje cotidiano. Su uso en campos tan diferentes suscita cuestiones que demandan un teorizar. Esta revista pretende nuclear artículos originales que giren en torno al concepto de representación abordándolo desde las distintas prácticas filosóficas, científicas y artísticas en las que dicha noción juega un papel central. Dada la importancia que reviste esta problemática en áreas diversas, se aspira al tratamiento inclusivo de la temática desde perspectivas múltiples pretendiendo un avance interdisciplinario que examine las encrucijadas presentes en los campos de la ciencia y del arte.

Revista REPRESENTACIONES

Juana Azurduy N.° 417, Alto Alberdi (5003) Córdoba, Argentina

leminhot@gmail.com

ESTUDIOS DE EPISTEMOLOGÍA

Revista del Instituto de Epistemología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán

Edición de *Estudios de Epistemología* VIII: Graciela Gómez y Alan Rush. Dto. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT

El Instituto de Epistemología de la UNT publica tres tipos de textos: la revista *Estudios de Epistemología* (en papel y en forma periódica desde 1989. Desde 2008, también en versión digital), libros resultantes de la tarea de investigación de sus miembros (individuales y colectivos) y libros de investigadores no pertenecientes a nuestro Instituto, interesados en la problemática epistemológica.

Publicaciones de proyectos de investigación

- *Antinomias del lenguaje*, Roberto Rojo (coordinador).
- *Estudios sobre el método en ciencias sociales*, Jorge Saltor, Graciela Gómez.
- *En torno al* Tractatus, Roberto Rojo (coordinador).
- *Facetas de la modalidad*, Roberto Rojo, Jesús Zeballos, María J. Norry, Andrés Stisman.
- *Ensayos económico-filosóficos*, Jesús Zeballos (coordinador).
- *Desarrollos de la fenomenología*, Jorge Saltor (compilador).
- *Cuatro ensayos sobre la razón*, Jorge Estrella, Samuel Schkolnik, Natalia Zavadivker, Vega Caro.
- *Reflexiones en torno a la Verdad*, Jorge Saltor (compilador).
- *Indagaciones sobre la verdad*, María J. Norry, Graciela Gómez (compiladoras).

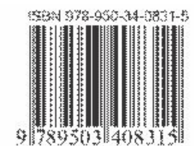
Facultad de Filosofía y Letras (UNT)
Av. Benjamín Aráoz N.° 800 (4000) San Miguel de Tucumán, Argentina
iepiste@webmail.filo.unt.edu.ar
<www.filo.unt.ar/centinti/episte/revista/index.htm>

Esta edición de 300 ejemplares se
terminó de imprimir en Estudio Centro,
Buenos Aires, Argentina,
en el mes de junio de 2012.



Mediante un minucioso examen de los diversos usos del vocabulario mimético en las obras de Aristóteles, Viviana Suñol investiga el significado y la función de la mimesis en su pensamiento.

Presenta una perspectiva amplia, que se opone a la interpretación estética dominante en la literatura especializada, y demuestra que la mimesis interviene en la adquisición tanto de las formas más elementales como de las más elevadas de conocimiento. En la primera parte del libro se dedica al análisis de la habilidad y de las artes miméticas como formas de aprendizaje, a partir de los empleos atestiguados en la *Poética* y en la *Política* (VII-VIII). En la segunda, examina la utilización de esta familia de palabras en distintos contextos y esferas del pensamiento aristotélico, especialmente en las obras dedicadas al estudio de la naturaleza. La revalorización del principio conforme al cual las artes imitan la naturaleza –que durante siglos fue el eje de la recepción de la mimesis aristotélica– revela que las artes miméticas hacen posible que –en el marco de un régimen político pacífico y feliz– el hombre cumpla con su fin natural supremo: la contemplación.





ISBN 978-950-34-0831-5